

T
140A

الترجمة عن الفرنسية للمسح المصغري
من ١٩٠٠ الى ١٩٤٠

اعداد
طريف بـزى

رسالة مقدمة الى الدائرة العربية فسي
الجامعة الاميركية ببيروت للحصول
على درجة الماجستير في الاداب .

ايلول ١٩٧٠

T
140A

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Title:

"TRANSLATION FROM FRENCH FOR THE EGYPTIAN
THEATRE 1900-1920

• الترجمة من الفرنسية للمسرح المصرى من
1920 - 1900 •
by

TARIF ALI BAZZI

(Name of Student)



Approved:

Professor M. Najm

M. Najm

Advisor

Professor N. Naimy

N. Naimy

Member of Committee

S. Bashra

Member of Committee

Professor S. Bashra

M. A. Ghul

Member of Committee

Professor M. Ghul

Date of Thesis Presentation: September 28, 1970

March 8, 1969

NOTICE TO GRADUATE STUDENTS

The Board of Graduate Studies in its meeting on November 1, 1968, decided that all graduate students must include the following " Thesis Release Form " to appear on a seperate page of each thesis:

" THESIS RELEASE FORM "
American University of Beirut

I, Tarif Ali Bazzi :



authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.



do not authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals.

Tarif Bazzi
Signature

October 9, 1970 "
Date

Emile Rubeiz
Emile Rubeiz
Assistant Registrar

فهرس المحتويات

١ مقدمة البحث

٨ تمهيد :

- اولا : الاتجاهات السائدة في المسرح الفرنسي بين الريح
الاول من القرن التاسع عشر والريح الاول من القرن العشرين .
- (١) الاتجاه الميلودرامي
 - (٢) الاتجاه الرومنطقي
 - (٣) الاتجاه الواقعي
 - (٤) الاتجاه الرمزي
 - (٥) مسرح " البولفار "
 - (٦) جاك كوبرو " الفيوكولومبييه "

ثانيا : الاتجاهات السائدة في المسرح المصري بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠

- (١) المسرح الفنائي :
 - أ - جوق اسكندر فرح
 - ب - جوق الشيخ سلامة حجازي
 - ج - جوق عكاشة
 - د - جوق منيرة المديسة
- (٢) المسرح الكوميدي والفودنيلي
- (٣) المسرح التراجيدي والدرامي :
 - أ - جوق جون ابيش
 - ب - جوق عبد الرحمن رشدي

القسم الاول : الاتجاهات السائدة في حركة الترجمة عن الفرنسية

٢٧ بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ .

- الفصل الاول : الاتجاه الرومنطقي
- الفصل الثاني : الاتجاه الواقعي
- الفصل الثالث : الميلودراما

الفصل الرابع : الكوميديا والفود فيسل

الفصل الخامس : الأوسرا

٧٤ القسم الثاني : مستوى الترجمة بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠

(١) "لويس الحادي عشر"

(٢) "مضحك الملك"

(٣) "ماري تيودور"

(٤) "البح الهائل"

(٥) "مطامع النساء"

(٦) "العذراء المفتونة"

(٧) "الشرف الياباني"

(٨) "توسكا"

(٩) "حلاق أشبيلية"

(١٠) "الافريقية"

١٢٠

خاتمة البحث

ملحق بأسماء المسرحيات المترجمة أو المقتبسة عن الفرنسية

مصادر البحث ومراجعته

مقدمة البحث

كان الدكتور محمد يوسف نجم قد جمع على بطاقات خاصة أسماء معظم المسرحيات التي ترجمت ، أو اقتبست ، عن الفرنسية في مصر بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويتضمن قسم من هذه البطاقات اسم المسرحية بالعربية ، وما يقابله في الاصل الفرنسي ، واسم المترجم ، واسم المؤلف ، والتاريخ الذي مثلت فيه المسرحية ، وذكر المسرح الذي قدمت عليه . والبطاقات التي تحوى هذه المعلومات جميعا قليلة جدا . أما البطاقات الباقية فتشمل جزأ من هذه المعلومات ، وكثيرا ما لم يكن فيها اشارة الى الاصل الفرنسي ، وبعضها ليس فيه سوى اسم المسرحية بالعربية .

من هذه البطاقات كان منطلقى في هذا البحث ، وكان على قبل ان اضلواية خطوة فيه ان أرد المسرحيات المترجمة - جهد المستطاع - الى اصولها الفرنسية ، ومن ثم انتقل الى دراسة هذه المسرحيات من حيث اهميتها بالنسبة الجمهور المصرى ، ثم أعمد الى مقارنتها الى اصولها الفرنسية للنظر في مستوى الترجمة في تلك الحقبة من الزمن .

غير ان صعوبات عديدة اعترضتني في هذا السبيل . فكثير من هذه المسرحيات ، لا نعرف سوى اسمائها بالعربية ، وردت هذه المسرحيات الى اصولها أمر بادی السعوية ، لأن المترجمين كثيرا ما كانوا يتصرفون في ترجمة عناوين المسرحيات التي يترجمونها كي يجعلوها ملائمة لذوق الجمهور الذى يقدّمونها له . وبعض هذه المسرحيات لا نعرف سوى اسمائها بالعربية واسماء مؤلفيها . ولا يخلوا الامر هنا ايضا من الصعوبة ، ألا ان معرفة اسم المؤلف كانت تسبب احيانا في ان تثلي ضوؤا على معرفة اصل المسرحية

الفرنسي ، بخاصة حين تكون ترجمة العنوان بالعربية دقيقة ، غير متصرف فيها . وقد
عولت في رد تلك الترجمات الى اصولها الفرنسية على كتب المسرح العامة وعلى كتب
التراجم التي فيها تعداد لآثار المؤلفين . كذلك كان للاستاذ فتوح نشاي فضل
كبير في مساعدتي على رد عدد من هذه المسرحيات الى اصولها . غير ان تلك
البطاقات وتلك الكتب ، ووجود الاستاذ نشاي لم تسعف دائما . وتعدّر علي ان
أردّ عددا من هذه المسرحيات الى اصولها الفرنسية . وسيرد ذكر هذه المسرحيات
جميعا في الفهرس الذي أئرد لها في نهاية البحث .
ولا تقتصر مشكلات البحث على رد الترجمات الى اصولها ، فمن المشكلات الاخرى
التي صادفتها قلة النصوص المسرحية المتبقية من تلك الفترة . ذلك ان قسما كبيرا من
هذه الترجمات قد ضاع لأن المترجمين كانوا يقدّمونها الى الاجواق لتمثل دون ان
يعنوا بعد ذلك بطباعتها ، إذ أنّ المسرحية في ذلك الوقت لم تكن لونا من ألوان
الادب المقرء ،^(١) فبقي قسم كبير من هذه المسرحيات مخطوطا ، حفظ بعضها وضاع
بعضه الآخر . ولقد حصلت على قسم من هذه المخطوطات من مكتبة الدكتور محمد يوسف
نجم الناصه ، واضطرت الى ان اذهب الى مصر مرتين لأطلع على قسم آخر منها في
مكتبة متحف المسرح . وبقي قسم اخر لم يتسنّ لي ان اعثر عليه .
أمّا الاصول الفرنسية فقد كانت الصعوبة التي صادفتها في الحصول عليها
توازي تلك التي صادفتها في الحصول على الترجمات المخطوطة ، على الرغم من أنّ
هذه الاصول مطبوعة جميعا . ذلك أنّ معظمها قد طبع في فترة تراج بين الربع

(١) المسرحية في الادب العربي ص ١٩٧

الاخير من القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين . ويبدو ان الناشرين
في فرنسا لم يحيدوا طابعها ، باستثناء ما كان منها مشهورا . ولقد عثرت على قسم
من هذه الاصول في مكتبة الجامعة الاميركية في بيروت ، وعلى قسم آخر في مدرسة
الآداب العليا ، وعلى قسم ثالث في مكتبة الدكتور نجم الخاصة ، وعلى قسم أخير في
مكتبة الاستاذ نتج نشاطي الخاصة . ولم اعثر في مكتبة متحف المسرح المصري على أى
من هذه الاصول .

وقد بنيت هذا البحث على تلك المسرحيات التي استطعت ان احصل عليها ،
فقسمته الى قسمين ، حاولت في أولهما ان انظر في الاسباب التي حدث المترجمين الى
نقل تلك المسرحيات بعينها الى العربية ، مستسينا على ذلك بنصوص المسرحيات التي
لدى ، وبالنقد الذى كتب عن هذه المسرحيات حيث تيسر ذلك ، ومكتفيا بالرجوع الى ما
اطلعت عليه من نقد مكتوب حول بعض المسرحيات ، حيث تعذر الحصول على نصوصها
الاصيلة أو الترجمة . وقد وجدت مادة هذا النقد في كتب المسرح العامة ، أو في
المصحف المصرية التي كانت تصدر بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . والحق ان قسما كبيرا من
النقد الذى كتب عن المسرحيات في تلك المصحف ليس ذا قيمة نقدية كبيرة ، إلا انه
يعكس نظرة فئة من الجمهور الى المسرحيات التي كانت تمثل آنذاك . من هنا فان
تحليل هذه المسرحيات من الوجهة الفنية تحليلا وانما لا يدخل في هذا البحث .
ولقد تبين لي ان ذوق الجمهور كان ابرز عامل يحدد طبيعة المسرحيات
التي تترجم الى العربية أو تنقش . ويشير محمد تيمور الى أثر الجمهور بقوله

؛ "لقد لمسنا الداء بيدنا وعرفنا ان منشأه الوحيد هو الجمهور والجمهور لا يقبل الا على الروايات اللاتنية فالجمهور في يد الاجواق اللاتنية ومن طريق هذه الاجواق يسرل علينا ان نتوده ونسير معه الى الفن اى انه من واجبنا ان نالجب مديرى الاجواق اللاتنية ان يبدلوا في رواياتهم قليلا الى ان يسلوا تدريجيا الى الفن". (١)

من هنا كان المترعمون يتصرفون في الترميمات ليراعوا ذوق الجمهور المصرى . ويبدوان هذا الجمهور كان يارب للفننا ، فحدا ذلك المترعمين الى ادخال مقاطع غنائية في كثير من المسرحيات المترمة حتى حين كان الاصل غاليا منها . وفي هذا يقول احد النقاد : " . . . وان صوت الشيخ سلامة كان القوة المغناطيسية التي جذبت الجمهور الى مسارح التمثيل . وابد من هذا اتنا نرى الآن اكبر الجوقات التمثيلية في مصر تمر من انتحاب الروايات القيمة من الاوبرا والتراجيدى وتنحو نحو فرق التمثيل الهزلي من انتقاء روايات تلحينية لا معنى لها ولا فائدة ادبية فيها ، وكل ما فيها ان واضعها حاولوا اضحاك الجمهور الساذج الذى يارب لاقل شي ، ويصفق للاشي ، وحببة اصحاب تلك الجوقات في انتحابهم هذا النحو من التمثيل الساقط ان الجمهور يقبل عليه وينأى عن شهود التمثيل الراقي ، وهي حبة واحدة لان الذين يتسدون الى مسارح التمثيل الهزلي لا يرغبون في شهود التمثيل ، لانهم ينظرون اليها نظارهم الى الملاهي . . . " (٢) .

(١) حياتنا التمثيلية ص ٤٣ — ٤٤

(٢) المنبر ١١ اغسطس ١٩١٨

كذلك كان الناحية الاخلاقية شأن كبير لدى الجمهور المصري الذي كان يطالب
في المسرحية دروسا وعظات . وقد اشار كثير من النقاد الى هذا الامر فقال احدهم
مثلا : " اننا نعدّ التمثيل في بلادنا وسيلة من وسائل العمل النافع لهذه الامة
الناشئة في طورها الجديد ونعتبر الروايات الاخلاقية التي تمثل على مسرحنا درسا
من دروس الاخلاق التي تلقى على الامم والشعوب ... " (١) .

ويبدو أنه كان الناحية الوطنية ايضا أثر فعال في اقبال الجمهور المصري على
مشاهدة المسرحيات . ففي كلام على تمثيل مسرحية " قيصر و كليوباترا " جاء ما يلي
لبرنارد شو : " انقسم الجمهور الى فريقين فريق رأى ان هذه الرواية لا شأن لها اصلا ولا تستحق
الحفاية التي بذلت في تعريبها وتمثيلها وفريق رأى أن فيها درسا ودنيا مؤداه انه
اذا انقسم اهل البلاد تمكن الاجنبي من الدخول بينهم كما فعل قيصر في دخوله مصر
بعد اختلاف كليوباترة واخيها بطليموس وتنازعهما الملك " . (٢)

ويقول م . ا . حافظ في كلام له على المسرحية نفسها : " اني مصري صميم محجب
بمفردى هذه الرواية الوعظية التي تحضنا على الوثام والاتحاد ولولم نشر الى ذلك بمرح
السبابة الا ان ذلك هو النتيجة المنتظرة من تمثيل رواية تتضمن عقبي انتسام امة على
بعضها عقبي التخاذل والاختلاف " . (٣) وما يملنا على الاعتقاد بانه كان الناحية
الوطنية أثر كبير في توجيه الترجمة في تلك الفترة ، ان كثيرا من المسرحيات التي بنيت

(١) المحرسة ٢ مايو ١٩١٦

(٢) المحرسة ١٤ ابريل ١٩١٤

(٣) المؤيد ١٤ ابريل ١٩١٤

لدينا تحث على حب الوطن والتضحية في سبيله .

يضاف الى هذه العناصر جميعا ان الجمهور المصري كان يطلب ان تكون المسرحية المترجمة علاقة بتاريخه وحياته وعاداته . ومما قيل في هذا الشأن : "فإن مما يقتل فن التمثيل ان تخطر الاجواق لضيق ماليتها ولعدم ربحها ان تقتصر على شراء الروايات المسرحية بمشرين أو بثلاثين جنيهها بدلا من تخصيص مبالغ كافية للمؤلفين ليخصصوا جزءا عظيما من أوقاتهم لتأليف الروايات التي ترضي الجمهور ويدرس فيها تاريخه وعاداته وأخلاقه قديما وحديثا" . (١)

تلك هي أبرز الخصائص التي كان الجمهور المصري ينشد لها في المسرحيات ويمكن تلخيصها على النحو التالي :

- (١) ان تكون المسرحية مسلية فيها غناء وطرب
- (٢) ان تتضمن هدفا اخلاقيا
- (٣) ان تعبر عن قيم وطنية قومية
- (٤) ان تنعكس تاريخ مصر الماضي أو العاضر ، وان يكون لموضوعها علاقة بالمجتمع المصري والسادات المصرية .

على هذا الضوء حاولت ان ادرس المسرحيات في القسم الاول من البحث بعد ان أدركتها في اتجاهات خمسة هي : الاتجاه الرومنطقي والاتجاه الواقعي والميلودراما والكوميديا والفودفيل ، والاوربا .

أما القسم الثاني من البحث فمماولة لا ستغلان، خصائص الترجمة في مصريين

١٦٠٠ و ١٦٢٠ من خلال دراسة عشر مسرحيات تمثل الاتجاهات التي وردت في

القسم الأول. جميعا وسوف أمّدد للذين التسمين بتكلم موجز على المسرح الفرنسي من

أوائل القرن التاسع عشر الى أوائل القرن العشرين ، وعلى المسرح المصري من

١٩٠٠ الى ١٩٦٠ .

أولاً : الاتجاهات السائدة في المسرح الفرنسي بين الربع الأول من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين .

(١) الاتجاه الميلودرامي :

كان هذا الاتجاه ابرز الاتجاهات المسرحية في فرنسا في مطلع القرن التاسع عشر ونال سائدا على المسرح الفرنسي قرابة ثلاثين عاما . وقد انطلقت الميلودراما من الدراما الشعرية Drame Sentimental التي ولدت في أواخر القرن الثامن عشر، واستفادت من بومارشيه Beaumarchais الذي كان ينادى بمسرح يثير اهتمام الجمهور ويحرك عواطفه، وسيلته الى ذلك تقديم مسرحيات مستوحاة من واقع الحياة ، تخاطب شعور المتفرج ، فتستدر منه الدموع، وتجعله يعود الى ذاته . (١) كذلك فان الميلودراما استفادت في نشأتها من مرسيه Mercier الذي كان يريد ان يقرب المسرح الى ثقات الجمهور المختلفة ، ومن سودان Sedaine الذي كان يدعو الى مزج الموسيقى والرقص بالحدث المسرحي . (٢)

وفي حدود ١٨٠٠ ظهر جيلبيرد وبيكسييركور Gilbert de Pixérécourt ، أشهر كتاب الميلودراما في ذلك الوقت ، ووضح الأسس النظرية للميلودراما ، مستفيدا من آراء بومارشيه ومرسييه وسودان . وقد أكد دوبيكسييركور على ضرورة الخلط بين العناصر الكوميدية والعناصر التراجيدية في الميلودراما ، حتى ان الفضح ينبغي ان يحدث وسط

(١) Le Mélodrame ، Paris ، ١٩١٠ ، p.11

(٢) Ibid. pp. 11-13

الدموع. أما أسلوب الميلودراما، فينبغي ان يكون جزلا، وان يتضمن حكما اخلاقية يؤتى بها عن طريق الحوار، وان يكون حافلا بالنموت. (١) وأما فصول الميلودراما، فينبغي ان تكون ثلاثة، يتناول أولها الحب، وثانيها البؤس والشقاء، وثالثها انتصار الخير على الشر، والفيلة على الرذيلة. يضاف الى ذلك ان مشاهد القتال والعنف من خصائص الميلودراما المميزة. كذلك فان الموسيقى تقوم فيها بدور كبير لأنها تقوى الاحاسيس التي تثيرها الاحداث المسرحية في الجمهور. (٢) وتكثر في الميلودرامات ايضا الاستعانة بالصدفة، والبهائيات، والمناجيات، والاحداث المفتعلة. (٣) من هنا كانت الميلودراما تجمع عددا كبيرا من المتناقضات، وتهدف الى غاية اخلاقية في المقام الاول.

غير أن النجاح الذي اصابته الميلودراما في فرنسا توقّف في حدود سنة ١٨٢٠ وحلّت محلها الدراما الرومنطيقية. وعلى الرغم من ذلك فإن الميلودراما لم تندثر بحد عام ١٨٣٠، وظل بعض الكتاب يقدّمون الميلودرامات على المسرح الفرنسي طوال القرن التاسع عشر والرّبع الأول من القرن العشرين.

(٢) الاتجاه الرومنطيقى :

قدّم فيكتور هيغو Victor Hugo مسرحية "هرناني" Hernani في ٢٥ فبراير ١٨٣٠، نسجل بذلك انتصار الدراما الرومنطيقية، بعد ان دارت بين المتفرجين

(١) Ibid pp. 14-15

(٢) Ibid p. 15

(٣) Ibid p. 10

معركة عنيفة حول مسرحيته تلك . غير أن مراحل كثيرة كانت قد سبقت مرحلة "هرناني" ،

ومهدت لها في الوقت نفسه ، مبدأ المسرح البورجوازي Le Théâtre Bourgeois

الذي ظهر في القرن الثامن عشر ، ومنها ظهور الميلودراما في مطلع القرن التاسع عشر .

وقد أخذت الدراما الرومنطيقية عن الميلودراما بخاصة الجمع بين المتناقضات الذي أولاها

هييجو في مقدمة "كرومويل" Cromwell عناية كبيرة . ولعل هذه المقدمة خير منيج

نستقي منه خصائص الدراما الرومنطيقية .

يقسم هييجو تاريخ الفكر الانساني الى ادوار ثلاثة : الدور البدائي ، ودور

العصور القديمة ، ودور العصر الحديث ، ويرى ان الشعر الدرامي اكمل تعبير عن الدور (١)

الاخير . (٢) فالدراما تسبر عن الواقع ، والواقع يجمع ما بين التراجيدي والكوميدي

وما بين السامي والحقير ، والشعر الحق لا يكون الا بانسجام هذه المتناقضات . من (٣)

هنا يضحى كل ما في الطبيعة مؤزعا سالحا للفن . (٤)

ثم ينتقل هييجو الى البحث في الوحدات الثلاث فيرى أن من المستحيل ان

يتقيد الشاعر الدرامي بوحدتي المكان والزمان ، في حين ينبغي ان يتقيد بوحدة

الفعل المسرحي . (٥) ومن ثم يعمل هييجو حملة شديدة على القوانين التي سنوا

الكلاسيكيون متأثرين بأرسطو ، فيدعو الى تعديل النظريات ، وكتاب الشعر ، والمناهج

القائمة بجمعها ، لأن هذا الاطار ، في رأيه ، يشوه وجه الفن الصعي . (٦) لذلك ينبغي

(١) Cromwell p. 63

(٢) Ibid. p. 75

(٣) Ibid. p. 75

(٤) Ibid. p. 79

(٥) Ibid. pp. 81-4

(٦) Ibid. p. 88

ان يتحرر الشاعر الدرامي من كل قيده وان يحاذر التقليد . فالافكار الجديدة تنفخ
الفن بروح جديدة، وتجعله أقوى وأشد، اذ ليس في الفن حقيقة مطلقة . ولئن كان
على الشاعر ان يتأرب بين الاشياء، فعليه بما هو مميز لها، لا بما هو جميل . لذلك
فان اللون المحلي ينبغي ان يكون جزءا لا يتجزأ من العمل الدرامي . (١)

من هنا كانت الرومنطيقية ثورة على التقاليد المسرحية التي كانت نائمة في
فرنسا، فوجدت المسرح الفرنسي توجيها جديدا، فاستمر أثرها الى نهاية القرن
التاسع عشر وبداية القرن العشرين . غير ان فترة الازدهار التي عاشها المسرح
الرومنطقي لم تطل اكثر من خمسين سنة . ففي عام ١٨٤٣م قدم هيجو مسرحية
"البورغراف" Les Burgraves التي اخفقت اخفاقا ذريحا وكانت نذيرا بسقوط الدراما
الرومنطيقية .

(٣) الاتجاه الواقعي :

لئن كان المسرح الرومنطقي قد مني بالخيبة في أواخر النصف الاول من القرن
التاسع عشر، فإن أثره لم يمحَ بعد عام ١٨٥٠م، وبقي المسرح الفرنسي فترة طويلة لا
يجد ما يحل محل الدراما الرومنطيقية، فعاش في شبه فراغ فني . (٢) وفي الوقت
نفسه أخذ فن القصة ينتعش على نحو سريع حتى كاد يبتلع الفن المسرحي مما حدا
اميل زولا Emile Zola الى ان يقول : " اذا كان للدراما الطبيعية ان توجد ،
فان ذلك وقف على رجل عبقري . لقد صنع كورناي وراسين التراجيديا، وصنع هيجو

(١) Ibid. pp. 88-91

(٢) cuél. Le Drame p.68

الدراما الرومانطيقية ، فمن هو ذلك الكاتب المجهول الذي ستولد الدراما الطبيعية

على يديه ؟ ^(١) الا ان الحال لم تبق على ما كانت عليه ان ظهر في عام ١٨٨٧

المسرح الحر Le Théâtre Libre الذي كان يديره اندريه انتوان

André Antoine . وعلى الرغم من ان انتوان كان يريد المسرح هذا ان يشمل

اتجاهات مسرحية مختلفة فان المسرحيات الواقعية كانت تدل فيه على اوسع نطاق . ^(٢)

وقد عني انتوان عناية خاصة بالاعراج المسرحي ، فاصبح الديكور واقعا يبرز التفاصيل

المختلفة في مناظر المسرحية ويحدد جو العمل المسرحي وطبيعته . ^(٣) ومن

الكتاب الذين تقدم لهم انتوان مسرحيات على مسرحه الحر فرنسوا دي كوريسل

François de Curel ، وجورج كورتلين Georges Courteline ، وأوجين بريو

Eugène Brieux ، وهنري لافدان Henri Lavedan ، وأميل فابري

Emile Fabre ، وجورج دي بورتوريش Georges de Portoriche ، وأبسن

Ibsen ، وتواستوى Tolstoi ، وسترنلين ^(٤) Strindberg .

وقد أولى النابيسيون هنري بك Becque عناية خاصة فقد موا مسرحياته على

المسرح الحر ، ودافعوا عن اعماله الفنية التي كانت تتسم بطابع واقعي على الرغم من انوا

لم تتخل عن سمتها التقليدية . من هنا كان نشوء الكوميديا الواقعية . وهي بالاجمال

كوميديا عنيفة تنفجر الى الدرامية ونصرا لاضحاك ، وكانت تدعى "الكوميديا اللاذعة" ^(٥)

. Comédie Rosse

(١) Ibid. p. 70

(٢) Ibid. p. 71

(٣) Le Théâtre Français Contemporain. p. 23

(٤) Ibid. p. 25

(٥) La Comédie p. 160

(٤) الاتجاه الرمزي :

لم يطل نباح المدرسة الطبيعية على المسرح الفرنسي ، اذ وقعت في وجهها تيارات تسارعت اتجاهها ، كان اولها ردة بول فور Paul Fort الذي اراد ان يجمع في " مسن الفن " بين النبيل والصفيق على حدّ تعبير هيجو في مقدمة " كرمويل " . ويتول بول فور ان مسرحه الذي انشأه سنة ١٨٩٠ أضحى في سنة ١٨٩١ مسرحاً رمزياً على سبيل الاطلاق ، اذ كان على رأسه اعلام الرمزية وهم : ملارميه Mallarmé ، وفرلين Verlaine ، ومورياس Moréas ، وهنري دي رينيه Henri de Régnier ، وشارل موريس^(١) Charles Maurice . ولقد اصبح المسرح مع بول فور سبيلاً الى الحلم ، واضحى الديكور وسيلة يكتمل بها هذا الحلم عن طريق الالوان والكلام .^(٢)

والى جانب بول فور ، كان لونييه Lugué-Poe من دعاة الحركة الرمزية Le Théâtre de l'Oeuvre ايضاً ، فانشأ " مسن العمل " / وبقى مديراً له من عام ١٨٩٢ الى عام ١٩٢٩ .^(٣) وقد اسهم هذا المسرح في اكتشاف المسرحيات السكندريانية والرومية ، وفي الوقت ذاته عمل على دعم المسرحية الرمزية في فرنسا^(٤) ، فقدّم مسرحيات لماترلنك Maeterlinck وابسن ودانونزيو Dannunzio وسترندين وفرهارين^(٥) Verharen . ومن ابرز المسرحيات التي قدّمها " مسن العمل " مسرحية

(١) Le Drame p. 78

(٢) Le Théâtre Français Contemporain p. 27

(٣) The Oxford Companion to The Theatre p. 484

(٤) Le Drame p. 79

(٥) Le Théâtre Français Contemporain p. 28

أوبولكا * Ubu Roi لألفريد جاري Alfred Jarry ، التي هزت أركان المسرح
الرمزي جميعاً حتى أنها كانت تؤذن بحالة الحرب في المسرح على حدّ تعبير هنري
بيار^(١) Henri Béhar . ذلك أن جاري أراد في تجربته هذه أن ينقذ المسرح من
النوازل ، وبالدرجة الأولى الديكور والممثلين .^(٢)

ولحلّ أبرز خصائصه - بوانه أراد أن يجعل من المسرحية عملاً فنياً ، وأن
يجعل الإخراج يتطور بحرية تامة وفقاً لمتطلبات النصوص المسرحية .^(٣)

(٥) مسن البولفسار :

أصاب مسرح البولفسار شهرة واسعة في حدود سنة ١٩٠٠ تقدّم كوميديات
وفود فيلا Vaudevilles لكايو Capus ، ودي فلير De Flers وكايافيه Caillavet ،
وفيدوكوشيرهم Feydeau^(٤) . وقد تميزت المسرحيات التي قدّمها مسرح البولفسار بمحافظتها على
روح الكوميديا التقليدية ، فكانت في الغالب مسرحيات سهلة ، تغلب السرعة على الإخراجها ،
وتنحدر أحياناً إلى الإضحاك المبتذل ، فتخدوا قرب إلى الفارس La Farce منها إلى
الكوميديا الفنية الراقية . والاطار الذي كانت تدور فيه هذه المسرحيات الطارواقي
تجرى فيه أحداث واقعية . أمّا أسلوب هذه المسرحيات فتغلب عليه الركاكة لأن كتاب
البولفسار كانوا يرون أن النكات والظرف يحلان محلّ الأسلوب الجيّد .^(٥)

(١) Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste

pp. 35-36

(٢) Histoire du Nouveau Théâtre p. 17

(٣) Le Théâtre Français Contemporain p. 28

(٤) La Comédie pp. 158-159

(٥) Ibid p. 159

غير ان مسرح البولفار اخفق فيما بعد . ويرد بيير فولتز Pierre Voltz ذلك الى عاملين اثنين : حفاظ الكتاب المسرحيين على التقاليد المسرحية القديمة في الكوميديا ، وعدم عنايتهم بأسلوب الكتابة . (١)

(٦) جاك كوبيو و "الفيو كولومبييه"

أنشأ جاك كوبيو Jacques Copeau عام ١٩١٣ مسرح الفيو كولومبييه Le Vieux Colombier نتيجة للانحدار الذي انحدرا اليه المسرح الفرنسي ، والصبغة التجارية التي اخذت تسيطر عليه . (٢) وقد تأثر كوبيو في نظارته الى المسرح بجوردون كرايغ Gordon Craig وادولف ابيا Adolphe Abbia ، ففرض على مسرحه الذي اطلق عليه المسرح / التجريبي اسلوبا مسرحيا بعبينه ، مثله الاعلى حب كل ما هو جميل ، وأسس "مدرسة الممثل L'Ecole de L'Acteur التي خرجت كبار المخرجين كشارل دولان Charles Dulin ولويس جوفيه (٣) Louis Jouvet . وقد اصبح المخرج المسرحي يحتل مركز الصدارة في المسرح بعد ان افتتح كوبيو مسرحه ذاك ، وأخذ المخرجون ينظرون الى المشكلات الفنية التي تتصل بعرض المسرحيات نظرة جدية . كذلك آثر ان يكون المنظر احيائيا بدلا من ان يكون واقعيا ، وأضحى المسرح مكانا مقدسا تمارس فيه الشعائر الدينية . (٤)

(١) La Comédie p. 159

(٢) Le Drame p. 81

(٣) Histoire du Nouveau Théâtre p. 14

(٤) La Comédie pp 165-166

يتضح مما تقدم ان الاتجاهين اللذين كانا سائدين في فرنسا بين الربع
الاخير من القرن التاسع عشر والربع الاول من القرن العشرين هما الاتجاه الواقعي
والاتجاه الرمزي ، وان الصراع كان قائما بين المسرح الفني والمسرح اللافتي . (١)
فالقائمون على المسرح الحر ومسرح الحمل ومسرح النيوكولومبييه كانوا يحاولون ان
يرتفعوا بالمسرح - بدارق مختلفة - لكي يصلوا الى مستويات فنية بعينها ، في حين
أهمل مسرح البولفار الناحية الفنية واستجاب لذوق فئة من الجمهور الفرنسي كانت
تنشد في المسرح التسلية والترفيه . غير ان كلا من المسرحين الفني واللافتي
كان يعمل منفصلا عن الآخر ، وكان لكل منهما جمهوره الخاص ، فتسنى بذلك للمسرح
الفني ان يتطور دون ان يكون للمسرح اللافتي أثر في اعاقه تطورها .

ثانيا : الاتجاهات السائدة في المسرح المصري بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ (٢)

كانت الحال في مصر تختلف عما كانت عليه في فرنسا ، اذ كان المسرحان
الفني واللافتي متداخلين ، ولم تستطع الدابقة المثقفة ان تقف في وجه الغالبية العظمى
من الجمهور التي كان يرونها التمثيل اللافتي . لذلك كان مآل ابيش ورشدي -
وغيرهما ممن حاولوا ان يرتفعوا بالمسرح المصري - الى الاخفاق ، على الرغم من النجاح

(١) استعرت مصطلحي المسرح الفني والمسرح اللافتي من محمد تيمور في كتابه
"حياتنا التمثيلية" . والمقصود بالمسرح الفني المسرح الجاد الذي يقوم على
مفاهيم معينة للتأليف المسرحي والاختراع والتمثيل . والمقصود بالمسرح
اللافتي المسرح الذي يحمل فيه على ارضاء الجمهور وتسلية دون نظر الى اية
مقايير اخرى .

(٢) استقيت المعلومات التي سترد في هذا الجزء من البحث من كتاب مخطوط
للدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح المصري من ١٩٠٥ حتى ١٩٢٠ .

الذى أصابوه في أول الامر . ويحبر محمد تيمور عن هذا الواقع بقوله : " وقف التمثيل الفني ولا أقول الجدى امام التمثيل اللائني ولا أقول الهزلي وثقة الدوائف الذى لا تنبض له عرق ثم رجح على عقبه وتقهر رويدا رويدا وكاد اليوم ان يلفظ النفس الاخير . تدهورت الابواق الفنية وكادت تنفني من عالم الوجود بعد ان كافحت دهرها طويلا فساغر ابيض لربوع الشام ولا ندري متى يحود . . . وأم (رشدى) القرى والضياح وغادر القاهرة وساكنيها . . . أما عزيز عيد فقد نام على فراش الخمول ولم يظهر على المسرح الذى افنى حياته في سبيل رقيه غير مرتين مثل فيهما باللغة الفرنسية . . . هذه هي حالة التمثيل الفني وهي كما نرى محزنة لا ترى العين فيها ما يسرها اما التمثيل اللائني فيسير الى الامام ولا اقصد بذلك انه يتحول عن طريقه القديم ويصعد سلم الرقي الفني ولكني اريد انه اصبح آمن الجانب لا ينشئ نكبات الزمن . . . " (١)

لقد رافق هذا الصراع المسرح المصرى طوال الفترة التي نحن بصددها دراستها ، حتى ان المترجمين والمخرجين كثيرا ما كانوا يتصرفون في النصوص الاصلية ويضيفون اليها اشعارا ومقاطع غنائية مختلفة تشبه الأصل ليرضوا ذوق الجمهور . وقد برزت بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ اتجاهات مسرحية ثلاثة هي : الاتجاه الغنائي الذى تمثّل بأجواق فرح وحجازى وهكاشة ومنيرة المهدية . والاتجاه الكوميدي والفودفيلي الذى تمثّل بجوق عيد ، والاتجاه الدرامي والتراجيديّ الذى تمثّل بجوقى ابيض ورشدى .

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٩-٣٠

(١) المسرح الفخائي :

أ - جوق اسكندر فرح :

في اواخر سنة ١٨٦٩ بنى اسكندر فرح مسرحا جديدا متقنا . وكان جوقه يضم الشيخ سلامة حجازي الذي كان دعامة الفنية الاولى . ثم انفصل الشيخ سلامة عن الجوق سنة ١٩٠٥ فتوقف اسكندر فرح عن التمثيل مدة من الزمن عاد بعدها الى تأليف جوق جديد .^(١) وقد قَدَّم الجوق الجديد مسرحيات قلَّ فيها نصيب الفخاء اذ كان الشيخ سلامة قد ترك الجوق .^(٢) وكان من الطبيعي نتيجة لذلك ان تراعى في هذه المسرحيات بعض النواحي الفنية التي كان الاكثار من الفخاء يحقق ظهورها . وانتهى الامر باسكندر فرح الى ان يؤجر مسرحه للفرق التي تفرغت عن جوق الشيخ سلامة بعد ان توقَّف الشيخ عن التمثيل .^(٣)

ب - جوق الشيخ سلامة حجازي :

ألَّف الشيخ سلامة جوقا خاصا بعد ان انفصل عن فرح في فبراير ١٩٠٥ وقَدَّم عددا من المسرحيات منها "مطامع النساء" ، "والبحر الهائل" و "للص الشريف" . وفي اغسطس ١٩٠٥ افتتح "دار التمثيل العربي" ثم اخذ يتنقل بين مدن مصر المتلفة حيث كان يقَدَّم مسرحيات تديمة واخرى جديدة . وكان يتخلل التمثيل فصول مضحكة وحفلات

(١) المسرحية في الادب العربي ص ١٢٨-١٢٩

(٢) المصدر نفسه ص ١٣٠-١٣١

(٣) المصدر نفسه ص ١٣١-١٣٢

مصارعة ووصلات غناء • وفي سنة ١٩٠٩ سافر الشيخ الى دمشق حيث اصيب بالفالج ،
وتفرغت عن بوقه اجواق كثيرة • وقضى الشيخ سلامة مع اولاد عكاشة فترة تجاذب
وتنافس دامت ثلاث سنوات ، ثم الانفصال بعدها ، واخذ الشيخ يمارس التمثيل في
الاجواق المختلفة مكثيا بالانشاد والغناء • وفي افسس ١٩١٦ ألف الشيخ جوقا
جديدا واعاد تمثيل معظم مسرحياته القديمة • وتوفي الشيخ في اكتوبر ١٩١٧ •
وبدوان الدور الذي قام به الشيخ سلامة في المسرح المصري كان يقتصر
على الانشاد والغناء ، حتى ان الكثيرين من معاصري الشيخ عزوا اليه السبب في
عدم ظهور مسرحيات فنية على المسرح المصري • ذلك انه جعل الجمهور لا يقبل الا على
المسرحيات التي يكثر فيها الطرب والغناء • وفي هذا يقول احد النقاد في مقال له
بعنوان "التمثيل في مصر" : "لم يكن جمهور المصريين ليحفل بالتمثيل ويقبل عليه
الا لأجل سماع الشيخ سلامة حجازي الذي كان علة التمثيل بصرف الناس عن استجلاء
ما يعرض على ابصارهم من المناظر وعن الانصات الى ما يلقي عليهم من الحكم والعظات
منتظرين فقط ان يمتحوا آذانهم بصوته الجهوري الرنان" (١)

ويرى محمد تيمور ان الشيخ لم يبلغ مستوى فنيا رفيعا ، ولكنه مع ذلك كان
صلة وصل ضرورية بين التمثيل الفني والتمثيل اللائي ، وفي هذا يقول : " مكث الجمهور
يعبد الشيخ سلامة حجازي مدة طويلة لأن الشيخ سلامة اتى الجمهور بما يوافق أمياله
ولم يخرج به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة التي رسمها الجمهور لنفسه • فعهد

(١) المحروسة ١٩٠٦ ديسمبر ١٩١٠

الشيخ سلامة كان عهد الصلة بين التمثيل القديم والحديث وهو الذى منى بالجمهور من الحالة الرثّة الى الحالة النظرة وهياًه لاستقبال الفن الصحيح الذى ما زلنا نتجلبد لتحقيقه . (١)

ج — جوق عكاشة :

عمل عبد الله عكاشة مع الشيخ سلامة في جوق اسكندر فرح ثم انضم الى الشيخ بعد انفصاله عن فرح واصبح مدير الجوق اثنا مرض الشيخ سنة ١٩٠٩ . ثم انفصل عنه في السنة ذاتها وألف "شركة التمثيل المصري" . وبات محاولته هذه بالاشفاق فعاد الى ركاب الشيخ ، ثم ألف بالتعاون مع عزيز عيد والياس فياض "الجوق المصري الجديد" ، وقدم مسرحيات قديمة كان يقوم فيها بالادوار الفنائية . ثم قضى فترة تردد فيها بين جوقى الشيخ سلامة وابيض . ولعل مرّ رجوعه الدائم الى الشيخ الى ان الشيخ كان لا يزال آخذاً باهتمام الممهور المصرى عن طريق الوصلات الفنية التي تتضمنها مسرحياته .

وفي اكتوبر ١٩١٤ افتتح اولاد عكاشة "دار التمثيل المصري الجديدة" وكان عليهم ان ينافسوا جوق حجازى وابيض الذى جمع بين النساء والتراجيديا ، فقد موا مسرحيات قديمة منها "البرج الدائى" ومسرحيات جديدة منها "بريد ليون" . وفي موسم ١٩١٦-١٩١٧ ازداد اقبال الممهور على الفودفيل والريفوه فحاول المثقون ان يوحدوا محمود الاغواق الجديدة المحترمة ، وأدى ذلك الى تكوين "شركة ترقية التمثيل المصري" التي قدمت عددا من المسرحيات الجديدة في مواسمها المختلفة .

غير ان السمة الغالبة على اولاد عكاشة كانت السمة الخنائية ، ويبدو انهم لم يسهوا اسهاما كبيرا في السير بالمرح اللافتي نحو المسرح الفني اذ كانوا متأثرين بالاسلوب الذي اتبعه الشيخ سلامة والذي كان المثقفون يحاولون ان يتخلصوا من تأثيره لكي يصابوا بالمرح الى مستوى فني بعينه . ويقول محمد تيمور في كلام له على عيوب آل عكاشة مؤكدا على هذه الناحية : " أول عيوب آل عكاشة الجهل المطبق بأسرار الفن فهم بلا نزاع معذورون في الروايات السقيمة التي يخرجونها للجمهور لانهم لا يعلمون ان كانت هذه الروايات فنية أو غير فنية بيد ان الجمهور معذور ايضا في ثوره وانتباضه عنهم فكل انسان يحصد ما زرعه ويأكل ما حصده . ولعل هذا الجهل المطبق هو الذي حدا بهم التمسك بروايات الشيخ التذينية التي كادت تغفو آثارها من عالم التمثيل ونحن لا نعلم أى نوع من انواع التمثيل تقوم الجماعة باحيائه فتارة نراهم يخرجون الدرام والكوميدي والكوميدي دراماتيكي وطورا نراهم رجعا الى التمثيل الخنائي وأعادوا عظمة الملوك رعائدة . وكل هذا ظنا منهم أن كل ما ينشده المنشد أو يصرخ به الممثل على خشبة المسرح يعد تمثيلا يستزله الجمهور . " (١)

د - جوق منيرة المهدية :

كانت منيرة المهدية من ماريات التخت . وقد كان أول ظهورها على المسرح في موسم ١٩١٤-١٩١٥ مع اولاد عكاشة ، ويبدو ان دورها كان يقتصر على الخناء . وقد بدأت منيرة حياتها التمثيلية في جوق الفودغيل مع عزيز عيد . وكان

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٠٠

دورها يقتصر على تمثيل مشاهد من مسرحيات الشيخ سلامة حجازي أو على غناء قصائد للشيخ نفسه . وقد أقبل الجمهور على منيرة اقبالا عظيما فرأت أن تنفصل عن عيد ، وهدت الى تأليف فرقة انضم اليها حسن ثابت ، وأخذت تقوم بتمثيل روايات الشيخ سلامة دون غيرها . (١)

ثم انتقلت منيرة الى طور جديد هو طور الاقتباس ، فقدمت في عام ١٩١٧ مسرحية "كرمن" التي عربيها فرح انطون ولحنها كامل الخلعي . وفي عام ١٩١٨ قدمت مسرحيتي "تايس" و "ادنا" اللذين اقتبسهما انطون ولحنهما الخلعي . وفي موسم ١٩١٩-١٩٢٠ بدأ مع منيرة عهد جديد ، هو عهد التأليف للمسرح الغنائي ، فقدمت في هذا الموسم مسرحيتين غنائيتين هما : "كلام في شرك" و "كلها يومين" .

من هنا حاولت منيرة المهدية ان تطبع المسرح الغنائي بطابع جديد ، فأدخلت اليه الاوبرات المقتبسة ، والمسرحيات الغنائية النالصة . الا انه مع ذلك بقي مسرحا لا غنيا يخضع لذوق الجمهور اكثر مما يخضع للقيم المسرحية الفنية .

(٢) المسرح الكوميدي والفودفيلي :

كان عزيز عيد من اركان هذا المسرح ، وقد اسهم مع نجيب الريحاني وعلي الكسار وغيرهما اسما كبيرا في تطويره ونجاحه .

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٧٤-١٧٥

انضم عزيز عيد الى اسكندر فرح بعد انفصال الشيخ سلامة عن فرح ، واشتهر
بتمثيل الادوار الكوميدية . ثم عمل في جوق مشترك مع سليمان الحداد وقام بتمثيل
الفودفيلات بخاصة . وفي الفترة الممتدة من ١٩٠٩ الى ١٩١٢ عمل في "شركة التمثيل
المصرى" وفي "الجوق السريى الجديد" .

وفي عام ١٩١٥ ألفت "جوق الكوميدي المصرى" - الذى كان يضم الريحاني -
وقدم عددا من الفودفيلات منها "خلي بالك من اميلي" . ثم تعاون الجوق مع منيرة
المهدية وعاد بعدها الى عكاشة ، فالريحاني ، فأبيض . وفي عام ١٩١٩ استأجر له
الريحاني "كازينودى بارى" حيث مثل "العشرة الطيبة" . غير أنه اختلف مع الريحاني
في السنة نفسها . وقد حاول عيد في عمله - منفردا أو مع الاجواق المختلفة - ان
يرتفع بمستوى الكوميديا الفنى . ولكن محاولاته جميعا باءت بالاشفاق ، اذ كان ينالق
دائما من الفودفيلات الفرنسية ويبقى في نطاق هذه الفودفيلات ، مع انه كان يتطلع
الى اخراج الكوميديا المصرية الراقية . ويقول محمد تيمور بهذا الشأن : "فالناس جميعا
ترمي عزيز عيد بتلك التهمة الشنعاء تهمة اخراج الفودفيل الفرنسى الملؤ بالالفاظ
القبیحة والعبارات المخجلة ولكنهم لا يعلمون انه يؤد ان يتدرج بهم من الفودفيل
الفرنسى الى الفودفيل المصرى ومنه الى الكوميدي المصرى . ولحل هذا السبيل
الذى يسلكه عزيز عيد هو السبب في شيبته وتدهوره" . (١)

غير أن مسح الكوميديا والفودفيل بخاصة - الذى عده كثير من النقاد منافيا
للاخلاق والفن الصحيح - اصاب نجاحا كبيرا لدى الجمهور المصرى في حدود ١٩١٦ -

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٦٢-١٦٣

١٩١٧، وكان اثره شاملا ، ان اقبل على ترجمته اصحاب الاجواق ، على اختلاف فئاتهم ، مراعاة لذوق الجمهور .

ولقد كان هذا المسرح بالاحمال مسرحا لا فنيا يقوم على الاضحاك المبتذل والمشاهد الاباحية والمفاجآت المتراكمة الناجمة عن سوءفاهم الا انه ظل منفصلا عن المسرح الفني الجاد بحكم ابيضته ونوعه ، وان كان الاقبال عليه قد وقف حجرة عثرة في سبيل المسرح الفني الجاد ، فأعاق نموه وأوقف تطوره .

(٣) الاتجاه التراجيدي والدرامي :

أ - جوق جوين ابيض :

عمل جوين ابيض هاويا للتمثيل منذ كان بمدرسة الحكمة في بيروت . وفي سنة ١٨٩٨ هاجر الى مصر واخذ يراقب النشاط المسرحي دون ان يكون راضيا عن مستواه . وفي يوليو ١٩٠٤ سافر الى فرنسا حيث مكث ست سنوات ، وتعلم على اوجين سيلفان ، وشاهد الفرق التمثيلية الكبيرة وتعرف الى التيارات المسرحية الجديدة . وعاد ابيض الى مصر ، واحضر معه فرقة فرنسية جعلت تمثل بالفرنسية . غير ان هذه الفرقة انشقت ، فعمل على تأليف جوق عربي ، وقدم " اوديب " و " لويس الحادي عشر " و " عطيل " . ويبدو ان هذا الجوق قد نجح وحاز اعجاب النخبة من الجمهور المصري ، ان كان ابي زيد اول ان يرتفع به الى مستوى فني لائق ، وان كان قد ضمن المسرحيات التي قدمها مشاهد غنائية تعيق السياق المسرحي ليرضي بها اكثريه الجمهور .

ثم انخفض الاقبال على جوق ابي زياتفق مع اولاد عكاشة . وبعد اندلاع

الحرب العالمية الاولى تعاون ابي مع الشيخ سلامة ، فألفا جوقا جديدا ضم نخبة من افراد الجوقين منهم الريحاني وهيد . وقد غلب الدالبع النسائي على المسرحيات التي قدمت في هذا الجوق المشترك لأن ابي ان لم يكن يستأجر ان يقدم مسرحيات فنية خالصة ، مراعاة لذوق الجمهور المصري .

وفي سنة ١٩١٦ انفصل ابيض عن حجازي ، وافتتح موسما جديدا في يناير ١٩١٧ ، واخذ يقدم عددا من مسرحياته القديمة وبعض المسرحيات الجديدة . وفي مارس ، اثناء ثورة ١٩١٩ ، توقف جوق ابيض عن التمثيل ، ثم عاد اليه في ابريل . وفي اغسطس انتهى نشاطه وسافر الى البلاد السورية .

لقد حاول جوق ابيض ان يجعل من المسرح المصري مسرحا فنيا ، ولقى استحسانا وتشجيعا كبيرين من طبقة المثقفين ، ولكنه بقي مقيدا بالكرة الخالصة من الجمهور ، التي كانت ترى في المسرح وسيلة للتسلية ، فاضطر الى ان يدخل في مسرحياته مقاطع غنائية تنتقص من مستواها الفني ، واشعارا يطرأ لسماعها الجمهور ، دون ان يكون لها قيمة في العمل المسرحي . وقد كان تعاون ابيض مع الاجواق الاخرى دايلا على انه لم يكن قادرا على ان يشق طريقه وحده ، بمحزل عن الجمهور غير المثقف الذي كانت تلك الاجواق تلتزم في كثير من الاحيان بما يروقه من المسرحيات .

ب - جوق عبد الرحمن رشدي :

تغلّى عبد الرحمن رشدي عن المحاماة سنة ١٩١٢ ، والتحق بجوق ابيض . وحين حلّ ابيض جوقه ، عاد الى المحاماة ثانية . وفي يناير ١٩١٧ ألف ابيض جوقا جديدا كان رشدي من افراده . ثم حلّ ابيض هذا الجوق ، فعزم رشدي على ان يترك المحاماة

بصورة قاصحة، وان يمارس التمثيل، فألف جوقا من زملائه واصدقائه لتمثيل الدراما والكوميديا والفودفيل . وفي يونيه ١٩١٧ افتتح رشدي موسمه على مسرح برنتانيا بالارليزية، ثم قدم عددا من المسرحيات منها "توسكا" و "الرداء الاحمر". وقد حاز رشدي اعجاب النقاد، فأثنوا عليه وامتدحوا جوقه الجدى .

وفي ديسمبر ١٩١٩ ألف رشدي فرقة جديدة بالاشتراك مع عمرو صفى وادلق عليها اسم "الفرقة الفنية". وقد توقفت هذه الفرقة عن التمثيل في اواخر نوفمبر ١٩٢٠ . كانت هذه الاتجاهات الثلاثة ابرز الاتجاهات التي حددت معالم المسرح المصرى بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . ويبدو ان الاتجاه الخنائي كان اوفرها حظا في النجاح لدى الجمهور . غير ان هذا الاتجاه من جهة، واتجاه الكوميديا والفودفيل من جهة ثانية، حالالا دون قيام مسرح فني بالمعنى الصحيح، اذ بقيت هذه الاتجاهات الثلاثة متداخلة فيما بينها وكان الجمهور من اهم اسباب هذا التداخل، حتى ان المسرح المصرى كله كان يمتدى بهدى الجمهور ولم يكن للدعوة التي قام بها محمد تيمور وغيره من النقاد اثر كبير في تحويل هذا المسرح الى مسرح فني، على الرغم من المراحل التي قطعها في هذا السبيل مع كل من ابيض ورشدي .

القسم الاول : الاتجاهات السائدة في حركة الترجمة عن الفرنسية

بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ .

الفصل الاول : الاتجاه الرومنطيقي

كانت المسرحية الرومنطائية اوفر المسرحيات حظا في حركة الترجمة للمسرح المصري بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ . وكان هيجودوما الاب ابرز كاتبين رومنطائيين نقلت آثارها المسرحية الى العربية في تلك الفترة . فمما ترجم لهيجو : " مضحك الملك " و " ماري تيودور " و " روي بلاس " . ومما ترجم لدوما : " كاترين هوار " و " البهج الهائل " ، و " الممثل كين " ، و " الضمير الحي " و " قلعة سان جاك " .

غير ان الدراما الرومنطائية - وان تكن فرضت نفسها على المسرح الفرنسي بعد ظهور " هرناني " - فان محاولات عديدة سابقة كانت تبشر بظهورها ، لعل ابرزها محاولة كازيمير ديلافين في مسرحيته " لويس الحادي عشر " التي يذهب جول ليماترا الى انها تشمل الكثير من خصائص مسرحيات هيجو .^(١) وسوف ابدأ هذا الفصل بكلام على هذه المسرحية ثم انتقل الى مسرحيات هيجودوما .

لويس الحادي عشر : (٢)

تدور هذه المسرحية على لويس الحادي عشر ، احد ملوك فرنسا . ويبدو هذا الملك من خلالها ملكا ظالما يرتكب الجرائم المختلفة ثم يحاول تسويقها فيعزود وانعما

(١) Impressions de Théâtre v.8 p.88

(٢) من تأليف كازيمير ديلافين Casimir Delavigne وترجمة الياس فياض - مثلما جوق جون ابيض بالابرا في ٢٥ مارس ١٩١٢ .

الى مصلحة الوطن . ومحور المسرحية عذاب الضمير الذي يعاني منه ذلك الملك العجوز، وهو محور يحمل مخزى افلاقيا ان ان راحة الضمير اعظم شأننا من الملك والجاه جميعا . ولكي يكون الملك مرتاح الضمير ينبغي ان يكون عادلا يعمل على ما فيه خير شعبه .

وفي المسرحية قيم فنية تظهر اكثر ما تظهر في شخصية الملك التي يعدّها فرانسيسك سارسي من اكثر الشخصيات المسرحية حيوية ،^(١) ويعدّها جول ليماتر من اشدها تعقيدا .^(٢) ولعلّ الناقدين محققان في ما يذهبان اليه لان لويس الحادي عشر - وان كان ينقلب عليه طبع مفطور على الشر والعذر -^{شخصية} احكم الكاتب رسمها . وليس ادل على ذلك من مواقفه من ديبية كواتيه ، وتصرفاته مع الفلاحين التي تعمق احساسه بمأساة الزمن ، وبراعته السياسية في حديثه مع رسول شارل دورليان . وتكثر في المسرحية مواطن السخرية والفكاهة . وهي الى ذلك لا تخلو من مقاطع تحرك عواطف المشاهدين ، كذلك التي يذكر فيها نيمور مقتل أبيه .

غير أنّ هذه الخصائص جميعا لم تقرب المسرحية الى الجمهور المصري - على ما يظهر من بعض ما كتب عنها . فالكاتب محمد امين مثلا يذكر انها لم تصادف نجاحا كبيرا لدى الجمهور ويردّ ذلك الى عدم موافقتها لعوائد الجمهور وطبائعه .^(٣) ويقول سيّد علي في مقال له عن التمثيل في مصر يتعرض فيه لهذه المسرحية : " ولقد

(١) 40 Ans de Théâtre v.4 p. 159

(٢) Impressions de Théâtre v.6 p.89

(٣) نقلا عن مخطوطة كتاب الدكتور محمد يوسف نجم عن المسرح المصري .

دهش الكثيرون وقالوا كيف لا يتسافت المصريون على مشاهدة تمثيل ابيض وهو ورع جال
جوقه في مقدمة المشتغلين بهذا الفن اما انا فلم ادهش ولم اعجب لاني اعرف
الشعب المصري طربا لا يروقه التمثيل الا اذا امتزج بما يحرك الحواطف من
الالمان الشجية وقد جرد ابيض رواياته منها فجاءت جافة لا تجتذب القلوب
وانذكراني كنت اشهد في هذا المسرح تمثيل رواية لويس الحادي عشر فلما أخذ
الجوق يغني نشيد السيد الذي وضعه له الشيخ سلامة استولى الطرب على قلوب
المتفرجين وصفقوا تصفيقا شديدا على خلاف عادتهم في جميع فصول الرواية .^(١)
غير ان جوق ابيض ظل يعيد تمثيل هذه المسرحية فترة طويلة من الزمن ،
وقد كانت من المسرحيات التي بنى عليها شهرته ، مما يحملنا على الظن انها كانت
مسرحية ناجحة ، على الرغم من ان فئة من الجمهور المصري لم تكن تألف مسرحيات
ابيض الذي حاول ان ينحو بالتمثيل العربي منحى جديدا .

مضحك الملك : (٢)

مسرحية تاريخية لهيجو تدور على فرنسوا الاول ملك فرنسا وتصور حياته العابثة
التي كان يؤثر له سبلها احيانا نديمه تريبوليه . وقد أتت آراء مشاهدي المسرحية في
مصر مختلفة كما يتبين من أقوال ومقالات قليلة تناول اصحابها هذه المسرحية بالنقد .

(١) المحرسة ٧ مارس ١٩١٣ .

(٢) من تأليف فيكتور هيجو وترجمة الياس فياض - مثلها جوق جوق ابيض بتياترو
عباس في ١٥ سبتمبر ١٩١٢ .

ففي مقال كتبه فيليب مخلوف عن "فن التمثيل وجورج ابيش" جاء ما يلي : "ويعلم من وقف على سيرة الثورة الفرنسية الدور المهم الذي قام به هيجو بروايته المعروفة بعنوان "الملك يتلاهى" (١) فالمرحلية في رأيه تحث على الثورة . وجاء في كلام على المسرحية نفسها ما يلي : . . . "وعربها الياس فياض وأودع فيها البلاغة العربية والمصاني المؤثرة والخيال البديع والمواطف الراقية والنصائح الخالية . مثل جورج ابيش دور (تريبول) مضحك الملك فأعجبنا إعجابا كثيرا بحسن تمثيله خصوصا عند تألب الاشراف عليه لاختطاف ابنته من منزله لظنهم انها معشوقته وتقديما للملك وما تغفل هذا الفصل من الوقائع المؤثرة والغيرة على الاعراض" (٢) فالمرحلية من وجهة النظر هذه تعطي درساً اخلاقياً . غير ان احد النقاد حمل عليها بحجة انها منافية للانحلال قال : "مثل جورج ابيش رواية (مضحك الملك) فشن الذين لم يطبقوا البقاء قبل ان يتمموا وثبت الراغبون في الاطلاع عليها بعطشها والدم يغلي في عروقهم من الخيظ والخبيل لأن الرواية غاية في الوقاحة لا تجوز تلاوتها لشاب مهذب أو نثاة فالاطلاع على تمثيلها عيب فاضح ويا ويح الذين كانت معهم سيدات في مسرح عباس ليلة تلك الرواية المخزية . . . ربما قيل ان الرواية لفيكتور هيغو وهو لا يكتب الا ما يفيد نعم انما له وهو لم يضعها الا للافادة ولكنه لم يكن مصريا يكتب في الايام الحاضرة للمصريين بل كتبها لفرنسا التي كانت ترزح تحت اثقال الاستبداد ويبتك الحكام من نساءها بلا مبالاة ، وقد اراد بتأليف روايته اخجال فرنسا وتأنيبها على السكوت عن تلك الفضائح . . . ان تلك عادات اجنبية ليس في مصر والحمد لله شيء منها وقانون

(١) المؤيد ١٩ ابريل ١٩١٢

(٢) المؤيد ١٦ سبتمبر ١٩١٢

حكومتنا يعاقب مرتكبيها اشد العقاب .^(١) فالناقد يلحظها هنا انه من الممكن ان تعمل المسرحية مغزى اخلاقيا ولكنه يستبعد ذلك بالنسبة للجمهور المصرى . ولعل من الصعب ان نبعد عن " مضحك الملك " الغاية الاخلاقية التي رعى اليها هيجو . ولا تخلو المسرحية ايضا من فكرة التحريض على الثورة التي كانت تلقى استجابة لدى الجمهور المصرى ، ومن المواقف المتلاعبة المؤثرة - كذلك التي يخاطب فيها تريبوليه ابنته بلانش أو التي يخاطب فيها نبلاء القصر أو يرثى فيها ابنته ، ومن روح الدعابة التي تسود بعض المشاهد . ولعل في هذه المقومات جميعا ما حدا المترجم الى ان ينقل المسرحية الى العربية .

روى بلاس : (٢)

مسرحية شعرية لهيجو تدور أحداثها في اسبانيا في اواخر القرن السابع عشر وتروى قصة فارس احب ملكة اسبانيا ، زوجة شارل الثاني ، واستأثر بحبها فرقت في سلم المجد حتى اضحى في النهاية رجلا خطير الشأن . نال حب يجمعها هنا بين شخصين من طبقتين مختلفتين لان بطل المسرحية روى بلاس من اصل متواضع . ومثل هذا كان تقليدا شائعا في المسرح الرومنطيقى الذى كثيرا ما جعل ابداله من عامة الناس . فالمسرحية تعرض لمشكلة الطبقة ، تلك المشكلة التي كان يعاني منها الجمهور المصرى في الربع الاول من القرن العشرين . لقد حاول روى بلاس ان يقوم بما فيه خير الشعب فثار على النبلاء الذين يستألفونه وعمل على ان ينصفه . فليس غريبا ان

(١) الأفكار ٢٠ سبتمبر ١٩١٢

(٢) من تأليف فيكتور هيجو وترجمة نقولا رزق الله - مثلها - جوق جون ابيش بالابراي ٢ أبريل ١٩١٤ .

يجد الجمهور في روى بلاس المخلص لوطنه وشعبه تعبيراً عن أمانيه .

والمرحلية الى ذلك مشبعة بالمغامرات والمخاطر كأن يغامر روى بلاس

بحياته لكي يوصل رسائل كتبها الملكة وهي مليئة ايضاً بالدسائس ، كذلك التي

يعوكلها دون سالوست ، ومواقف الحب والخدر والخيانة . وهذا كله يسهم اسهاماً

كبيراً في تنمية عنصر التشويق فيها . يضاف الى ذلك ان المسرحية مفسمة بالمقاطع

الشعرية المؤثرة والمواقف الخطابية التي تحرك عواطف الجمهور .

غير أن " روى بلاس " لم تصادف نجاحاً لدى الجمهور المصري على ما يبدو من

مقال بقلم ف . ا . يقول فيه : " روايات فيكتور هيغو انما هي ممتازة بالشاعرية العالية

ولذلك كانت من الروايات التي تنقد كل محاسنها وكل قيمتها في ترجمتها أيأ كان

مترجمها الا اذا كان فيكتور نفسه . وهذا هو السبب في ان الجمهور استقبل رواية

(روى بلاس) بفتور كما استقبل قبلها (مضحك الملك) مع ان محريهما قد فعلا كل ما

في استطاعتهما فعله ولم يتحرك الجمهور في (روى بلاس) الا في الفصل الثالث عند

وقوف روى بلاس بين وزراء الملكة ومستشاريها يؤنبزم على نهبهم الملكة . وقد

صنع هذا التأنيب في قصيدة تضمنت بضعة ابيات غاية في الجودة فصفق لها الجمهور

وكانت هذه القصيدة مما يستحب في ذلك الموقف وان كانت مخالفة للطبيعة في

رواية كلياً كلام منشور . (١)

ماري تيودور أو نقاش الخناجر : (٢)

استلهم هيغو موضوع هذه المسرحية من تاريخ انكلترا واختار مسرحاً لآحداثها

(١) المراجعة ٩ أبريل ١٩١٤

(٢) من تأليف فيكتور هيغو وترجمة الياس فياش - مثلها اسكندر
فرح بمسرحه في / يناير ١٩٠٧ .

مدينة لندن سنة ١٥٥٣ . ويشبه موضوعها موضوع مسرحية "روى بلاس" . فالملكة في المسرحيتين كلتيهما تخب رجلا من ابنا الشعب رفعتة حتى بلغ مرتبة عالية .
والاسباب التي يمكن ان تجعل هذه المسرحية ذات قيمة بالنسبة للجمهور المصري ، شبيهة بتلك التي تم الكلام عليها في المسرحيتين السابقتين . فهي مسرحية تاريخية تكثر فيها المفاجآت وحوادث القتل والمناورات والمواقف البدائية والتقلبات في العواطف والمواقف الخطابية . وهي فضلا عن ذلك تتضمن معنى لا تتضمنه المسرحيات السابقة ، يدور حول قوة الشعب . فبينما يظهر الشعب غانما في مسرحية "لويس الحادي عشر" مثلا ، فهو يظهر هنا هنا قويا مستبلا . وتضار الملكة نفسها الى ان تعترف بسلطة الشعب بعد ان يهبطها الى برأس عشيقتها
فباني فتقول : "حقا ان للشعب قوة لا تقاوم وسولة تستصغراها كل صولة
فمن كان يظن أن طليكة مثلي يثور ضدها الشعب فتتهزم أمام قوته وتلجأ الى هذا المكان ؟ (١)

فجلى ان في المسرحية تحريضا على الثورة ، واستياء من الاوضاع التي كانت قائمة في انكلترا في منتصف القرن السادس عشر . ولعل الجمهور المصري وجد في هذه المسرحية وأشباهها صورة لما كان يعاني منه آنذاك .
وتجدر الإشارة ايضا الى ان المسرحية لا تخلو من مخزى اخلاقي يبدو في المصير الذي لقيه فباني في نهاية المسرحية وفي اجتماع شمل جيلبير وجان .
هذا ما عثرت عليه من مسرحيات هيجو المترجمة الى العربية في تلك الفترة .

(١) ماري تيودور ص ١٩٩-٢٠٠

وسأنتقل الآن الى مسرحيات دوما الاب التي بيدوان الاقبال على ترجمتها كان
اكثر منه على مسرحيات عيجو.

البنج البائل : (١)

يذكر سارسي انه كان لهذه المسرحية مدى عميق لدى الجمهور الفرنسي
ويحزو ذلك الى غرابة موضوعها بالدرجة الاولى ، حتى انها استأثرت بأحاسيسه . (٢)
ولعل هذه الغرابة كان لها اثر مماثل في الجمهور المصري . فالمسرحية تدور على
الفضائح التي كانت تحدث في عهد لويس العاشر . وكانت الملكة مرييت دي بورغون
وعدد من الاميرات بطلات تلك الفضائح التي كان بنج نيل مسرحا لها . من هنا ،
تصور المسرحية الانحلال الخلقي الذي كان متفشيا في المجتمع الارستقراطي . وهي
الى ذلك تنطوي على مشاهد الخداع والتخريب بالاغراب من النبلاء ، وعلى المؤامرات
المختلفة ، كأن يبحث بوريدان كوتيه مكانه الى بنج نيل في نهاية المسرحية ، وعلى
التحديات المتنوعة ، كذلك التي كان يعمد اليها بوريدان ليحصل على ما يبتغيه من
الملكة . وتقم الصدفة في المسرحية بدور كبير ، كأن نكتشف مثلا ان عشيق الملكة
ان هو الا ابنها وان بوريدان هو والده . وهذا الاعتماد على الصدفة ربما كان يثير
دهشة الجمهور .

(١) من تأليف الكسندر دوما الاب Alexandre Dumas Père وفردريك غايارديه
Fredéric Gaillardet — مثلها جوق اسكندر فرج بتياترو عبد العزيز
١ نوفمبر ١٨٩٨ . ومثلها جوق جوج ابيش في الاوبرا باسم "بنج نيل"
في ٢٣ يناير ١٩١٣ . ومثلها جوق اسكندر فرج باسم الام المجرمة بتياترو
عبد العزيز في ٢٢ مايو ١٩١٠ .

وتتضمن المسرحية أيضا دروسا وعظات ليس أدلّ عليها من العقاب الذي يحلّ بالملكة وبوريديان ويأتي تكفيرا عن أخائيهما السابقة .

الفرسان الثلاثة ، (١)

دراما مسرحية دوما عن قصته التي اشترك في كتابتها مع ماكي . والمسرحية حافلة بالمغامرات التي يقوم بها اتوس وبورتوس وراميس ، يشاركهم فيها الفارس دارتانيان . ويتخلل هذا كله الدسائس المختلفة ومشاهد الحب ومواقف النبيل والشهامة والمواقف البطولية ، مما يشجع ميل الجمهور الى مشاهدة المخاطر وبيعث فيه الشوق الى تتبع احداث المسرحية . ومن الملاحظ ان الحق غالبا ما ينتصر على الباطل في المسرحية فتتحقق بذلك العدالة الشعرية التي يتطلع اليها المخرجون .

كاترين هوار أو مطامع النساء ، (٢)

مسرحية تاريخية تدور على حب الملك هنري الثامن لكاترين هوار . غير ان عقبة تقف في سبيل هذا الحب : فهي زوجة اتلود ، امين الملك . من هنا يبدأ الصراع في المسرحية ويبدأ معه عنصر التشويق ، الى ان تنتهي المسرحية بمقتل

(١) من تأليف دوما الاب و . ماكي A. Maquet ، وترجمة ميخائيل بشارة داود . مثلها جوق عكاشة بدار التمثيل الحربي في ١ مارس ١٩١٦ .

(٢) من تأليف دوما الاب وترجمة توفيق كدعان . مثلها جوق اسكندر فرج بمسرح القرداحي بالاسكندرية في ١٨ اغسطس ١٨٩٦ . ومثلت بعد ذلك مرارا .

كاترين التي غدرت بأتلود ، وبنزواج هذا بشقيقة الملك التي كانت تخلص له المودة .
فموضوع المسرحية ليس جديداً ، ولكنه من الموضوعات التي كانت تروق الجمهور . ولعل
هذا ما حدا المترجمين الى نقل آثار متقاربة .

والمسرحية الى ذلك تشتمل على مواقف الحب العنيفة ، ومواقف الخيانة
والنذر والانتقام ، وذكر الفضائح التي كانت تجري في بلاطات الملوك ، وهذا كله
كان يثير اهتمام الجمهور المصري على ما يبدو من كلام بعض النقاد في تلك الفترة .

قلعة سان جاك أو شارل السادس : (١)

مسرحية تاريخية تدور على الجنون الذي اصاب الملك شارل السادس ، احد
ملوك فرنسا ، فجعله ينصرف عن ادارة شؤون الدولة . وقد حاولت الملكة ان تستفيد
من الحال التي صار فيها الملك ، فعملت على تنميتها لكي يخلص الحكم لها
ولبطانتها . غير ان الملك الذي كان يحب شعبه لم يعدم اعوانا مخلصين اظهروا
اخلاصهم له وساعدوه على ان يبرأ من جنونه ، فمنع العرش لولي عهده . فالمسرحية
تحدث على الوثاء - الذي يتمثل في كل من فلامل وراؤل وجاكمان واوديت - ، وتدعو
الملوك الى الحمل على ما فيه خير شعوبهم ، وتحفز افراد الشعب الى التضحية في

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف اسكندر
دوما الاب وترجمة ميخائيل بشاره داود . مثلها جوق أمين صدقي وعلي
الكسار بالماجستيك في ١٣ مايو ١٩٢٠ .

سبيل الوطن . من هنا فان في هذه المسرحية ناحيتين كانتا تستأثران باهتمام الجمهور المصرى هما الناحية الاخلاقية والناحية الوطنية . فضلا عن هاتين الناحيتين فان هذه المسرحية حافلة بالاحداث البطولية والامرات والدسائس والمفاجآت التي كانت في كثير من الاحيان مظاهر مشتركة بين المسرحيات الرومانطيقية واثانت تلقى استحسانا لدى الجمهور المصرى .

الممثل كين : (١)

يصور دوما في هذه المسرحية حياة ممثل انكليزى عاش في انكلترا واشتهر بتمثيل مسرحيات شكسبير ، واستطاع بفنه ان يبلغ مرتبة اجتماعية عالية . يقول ليما ترفي مستهل كلامه على مسرحية " الممثل كين " انها اعجبته قبل ان يجد لهذا الاعجاب اسبابا بعينها . (٢) ويقول محمد تيمور في كلام له مختصر على المسرحية ذاتها : " وكين فهي من نوع الاحدب ليس لها اى قيمة فنية ولكنها لخرابة مواقفها وتأثير مشاهدتها حازت اقبالا لم تعزه رواية قبلها وسنمكث مدة طويلة حتى يأتينا الزمن برواية تنال شهرة تساوى شهرتها . " (٣) ولعل من اسباب نجاح هذه المسرحية طبيعة موضوعها . فهي تطرح السؤال التالي : هل من الضروري ان تكون الفوضى جزءا لا يتجزأ من المبقرية ؟ وهذا موضوع جديد فيه

(١) من تأليف دوما - الاب وترجمة عبد الحليم دلاور . مثلها جوق جوق
ابيض في ١ مارس ١٩١٧ .

(٢) Impressions de Théâtre v.6

(٣) حياتنا التمثيلية ص ١٣٨ P.155

غريبة لا نجد له مثيلا في المسرحيات التي عثرنا عليها . وقد عالج دوما هذا الموضوع بأسلوب شيق يمتاز بالسرعة في عرض الأحداث وبروح الفكاهة والسخرية . وفيما يتعلق بشخصية كين ، يمكن القول انه شخصية ناجحة حافلة بالمتناقضات . فعلى الرغم من الحياة السائدة التي يعيشها نلاحظ انه ذو مشاعر انسانية نبيلة . من ذلك انه احب حفلة قدم ربحها لرجل فقير مع انه كان هو نفسه بحاجة الى ذلك المال كي يرد دائنيه عن داره . فكين شخصية يتعاطف معها الجمهور في لحظات ضعفها ولحظات قوتها واليها يمكن ان يعزى نجاح المسرحية في المقام الاول .

الضيق الحبيبي (١)

مسرحية اجتماعية تروى قصة احدى العائلات الالمانية وتطرح المشكلات التي تواجهها هذه العائلة . فعائلة ريبيرغ تتظاهر بالنسب وانفرادها جميعا — ما عدا شارلوت — يسرفون في الانفاق على انفسهم ، كل في طريق مختلفة ، محاولين بذلك ان يجاروا طبقات ارفع منهم شأنًا ، فيقعون تحت طائلة الديون . وقد اراد دوما الا تنتهي المسرحية نهايتها العتمية ، فأخذ ادوار في الوقت المناسب ، بعد ان جعل منه انسانا آخره ، وانقذ ادوار بدوره افراد عائلته . فالمسرحية تحكس مشكلة الذين يجارلون ان يتخطوا — على نحو سريع — طبقتهم ليبلخوا درجات اعلى في السلم الاجتماعي . وهذه المشكلة كانت قائمة في مصر في حدود ١٩٢٠ ، فكان الجمهور يجد في مسرحية دوما هذه تصويرا لمشكلات قريبة الى مشكلاته .

(١) من تأليف دوما الاب وترجمة الياس فياض — مثلها جوق عبد الرحمن رشدي وعمر وصفي في برنانيا في ٨ أغسطس ١٩٢٠ .

كذلك فان في المسرحية مشاهد مؤثرة كذلك التي يصف فيها افراد عائلة
ديبرغ حالهم الجديدة، وبارازا للاغلا من والنبل اللذين يتمثلان غير تمثل في
شخصية الغادم كرسيتيان . والمسرحية الى ذلك تفص بالدروس والعظات . ولعل
هذه العناصر ساعدت في الاقبال على هذه المسرحية .

كانت هذه المسرحيات - باستثناء مسرحية "لويس الحادي عشر" - من صميم
الحركة الرومنطيقية ، غير ان المترجمين لم يقتصروا على اتجاه بعينه في نقل
المسرحيات الفرنسية ، فنقلوا مسرحيات من الاتجاه الواقعي مثلا ، وسأحاول ان اعرض
لهذه المسرحيات في الجزء التالي من البحث . وتجدر الاشارة الى ان كثيرا من
هذه المسرحيات لم تتخلص من الأثر الرومنطقي فبقيت متأرجح بين التيارين حتى
ليغدور ردها الى اتجاه بعينه امرا بادي الصعوبة .

الفصل الثاني : الاتجاه الواقعي

غادة الكاميليا : (١)

قصة لاسكندر دوما الابن اصابته نجاحا كبيرا في فرنسا فرأى ان يسيد صياغتها
المسرح . وقدّمها سنة ١٨٥٢ دون ان يحدث في موضوعها تغييرا ظاهرا .
يقول الكاتب انه استوحى شخصية غادة الكاميليا من امرأة تدعى الفونسين
دوبلاسي ، ومنها استلهم ايضا موضوع روايته . فالرواية من هذه الزاوية خطوة نحو

(١) من تأليف الكسندر دوما الابن Alexandre Dumas Fils وترجمة عبد القادر
المنري وامييل شبطيني - مثلها جوق الشيخ سلامة حجازي بدار التمثيل
الغربي في ٣ اكتوبر ١٩٠٨ .

الواقعية وان لم يبلغ الكاتب شأوا بعيدا في هذا المجال .
موضوع المسرحية حُب يجمع بين ارمان ومرغريت . ولكنه حُب تسترزه عقبات
فتبتعد مرغريت عن ارمان ظنا منها انها بذلك تضمن سعادته ، فيخالج ارمان شك
بإخلاصها . وفي نهاية المسرحية تموت مرغريت بعد ان يكشف ارمان إخلاصها له .
فالتضحية محور المسرحية ، فهي تسير الاحداث وترسم خطوط تفاعلها مع الشخصيات .
وهذه التضحية التي تتمثل في شخصية مرغريت تخلق مواقف انسانية مؤثرة يسببها
الالم الذي تقاسيه مرغريت . من هنا فان المسرحية تخاطب عاطفة الجمهور بعرضها
لحالة من حالات الشقاء الانساني ، هي الشقاء في الحب . الا ان هذه المسرحية
لم تلق نجاحا في المجتمع المصري كما يظهر من قول لمحمد تيمور جاء فيه : " مكثنا
عمدا طويلا ونحن نرى جمهورنا بالسذاجة والجهل لاقباله على الالحان والمناظر
واهماله الروايات الفنية التي لم نرم منها على المسارح غير رواية النجم الآفل وكان
نصيبها الفشل المريع " . (١)

الأليزيه : (٢)

مسرحية من تأليف دوديه ، مثلت للمرة الاولى في فرنسا على مسرح الفودفيل
سنة ١٨٧٢ واختلفت فيها الاحداث الدرامية بالموسيقى . (٣) ويعد سارسي

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٤

(٢) من تأليف الفونس دوديه Alphonse Daudet وترجمة عبد الرحمن رشدي .
مثلها جوق عبد الرحمن رشدي في ١٢ مايو ١٩١٨ .

(٣) 40 Ans de Théâtre v.6 p.401.

هذه المسرحية محاولة مخففة لأن دوديه في رأيه لم يجد كتابة المسرحيات على الرغم من كونه قاصًا ناجحًا. (١) ولعل سارسي كان مصيبا في رأيه هذا، غير أن المسرحية ربما لم تكن كما وصفها بالنسبة للجمهور المصري.

تدور المسرحية على قروى شاب اسمه فريد يرى أحب فتاة من آرل فأضحت شغله الشاغل وأدى بها إلى تعطيل حياته. ويؤكد الكاتب على أن اختلاف البيئة هو الذى جعل هذا الحب مخفقا، فالهوة قائمة أبدا بين القرية والمدينة. ويبدو أن المجتمع المصري كان يعاني مشكلات مماثلة في الربع الأول من القرن العشرين، صورها محمد حسين هيكل في قصته "زينب".

وتصور "الارليزية" الحياة الرعوية التي يمثلها بـ"لتزار خير تمثيل". وفي هذه الحياة عودة إلى البساطة والطبيعة. و"البري" خير رمز للطهر والبساطة اللتين يدعوا إليهما دوديه في مسرحيته هذه. وليس غريبا أن تكون هذه المسرحية قد جذبت الجمهور المصري الذى ربما يكون صادف فيها مظاهر من حياته ومشكلاته. ويبدو أن الدراما الرومنطيقية جليا في هذه المسرحية من حيث الأسلوب والمعاني التي تمثلها. من هنا فإن من الصعب أن نعدّها مسرحية واقعية بالمعنى الذى نقصده حين نتكلم على مسرحيات زولا أو بعض مسرحيات إبسن مثلا. غير أنه يبقى فيها ملامح من الواقعية تظهر أشد ما تظهر في اختيار الموضوع.

الرداء الأحمر: (٢)

مسرحية اجتماعية ينتقد فيها المؤلف القضاء ومفاسده، ويصور المومرات التي

(١) Ibid p. 401.

(٢) من تأليف أوجين بريو Eugène Brioux وترجمة يحيى محمد مسعود.

تحاك في دوائره ، والجرائم الخافية التي ترتكب باسمه . فالقاضي موزون مثلا قاض جرى على الحق لا يتورع عن ان يشوه الوقائع لكي يصل الى احدافه . واذا تسنى للحق ان يظهره فبعد ان يفوت الاوان . وهذا بالضبط ما حدث لانتشار الذي كان قد اتهم ظالما وحكم عليه بالسجن . فقد تدخل فاغرى وانقذه في اللحظة الاخيرة ، ولكن انتشار كان قد انهار قبل ان يصدر العفو عنه . ويبدو ان هذه المسرحية قد تدارقت الى موضوع وجد فيه الجمهور المصري عرضا للمشكلات التي كان يعاني منها . ولعل تلك المشكلات التي كانت معالجتها ملحة في المجتمع المصري كانت من الاسباب التي دفعت المترجم الى ان ينقل هذه المسرحية الى العربية بعد صدورها في فرنسا بوقت قريب .

الايمان : (١)

يقول فولتير : اذا لم يكن الله موجودا ، فينبغي ايجاده . ولعل هذا القول يؤدى المغزى الذى رى اليه بريو في مسرحية "الايمان" ، فالايان - بمعزل عن كونه وشما أو حقيقة - ضرورى للشعوب ان يبحث فيهبسا الامل من جهة ، ويكون رادعا لها من جهة ثانية . وقد استقى بريو موضوع هذه المسرحية من تاريخ الثرانة وجعل حوادثها تدور في مصر . وربما كان ذلك عاملا يساعد على نجاحها على المسرح المصري . ويبدو ان المسرحية لقيت اقبالا في مصر . ويرد الناقد م . ا . حافظ ذلك الى سببين ، أولهما " التمسك بالدين " ، وثانيهما " تضحية النفس في سبيل خدمة الوطن وخيره " . (٢) غير ان المسرحية نفسها واجهت نقدا فيه كثير من السلبية

(١) من تأليف اوجين بريو وترجمة صالح جودت . مثلها جوق جورج ابيش في الاوبرا في ١١ مارس ١٩١٤ .

(٢) المؤيد ٢١ ابريل ١٩١٤ .

نقال الناقد ف ١٠ في معرض كلامه عليها: " ولكي لا أتمالك ان اقول ان الفصل الثالث والرابع والخامس هي اقبح واشنع انتصار شاهدناه في الكتب والروايات والمراسع للكذب والرياء والغش والخداع وتقديس الاوهام والدعوة الى وجوبها فقد ابتدأ فيها اقامة الدليل — وای دليل ضعيف سقيم — على ان الاوهام والخرافات ضرورية للبشر ومن هنا ابتدأت الرواية تنحط عند اهل الفكر انحطاطا مدهشا . بدأت تنحط بعد ارتفاعها في الفصل الاول والفصل الثاني ارتفاعا عظيما ملأ السنين بهجة والنفس جمالا فيا للأسف ان بریو بدأ بكتابة انفس رواية كتبها قلم كاتب ولكنه ما بلغ الى آخر الفصل الثاني منها حتى عراه الدوار لهول موضوعه فأتمها بطريقة جعلتها عند المفكر من السخافة بمكان . " (١)

فقراء باريس: (٢)

مسرحية لادوار بریزار ووجين نيس يعالجان فيها مشكلة الفقر من خلال عائلة برنييه التي افتقرت بعد ان فقد رب السائلة ثروته بخديعة دبرها له الصيرفي فليبران . وهذا الموضوع كان يمس المجتمع المصري عن كتب . فهو مجتمع فقير ، تمناني مابقاته مشكلات شبيهة بتلك التي تعاني منه شخصيات المسرحية . فالمعلمون — على اختلاف فئاتهم — يريدون ان يظهروا بمظاهر المترفين وهم في الواقع لا يحصلون احيانا على قوتهم اليومي . واصحاب المهن — الذين يمثلهم بيجوفي المسرحية — ناظمون على اوضاعهم ويتمنون لو كانوا في عداد المتعلمين . فالمجتمع

(١) المحروسة ١٨ أبريل ١٩١٤

(٢) من تأليف اوجين نيس وادوار بریزار وترجمة زكي مابرو

يعيش في وهم المظاهر ويخدع افراده انفسهم بأنفسهم ، فهم ساخطون ابداء
يجدون السعادة دائما عند غيرهم .

والمرحبة الى ذلك حافلة بالمواقف الانسانية النبيلة المؤثرة ، مواقف
التضحية المتبادلة بين مدام برنييه راندلوانيت واندريه بحيث يحاول كل فرد من
هؤلاء ان يبذل حياته في سبيل الفردين الآخرين . وفي جملة هذه المواقف تجدر
الاشارة الى موقف الخادمة رينا من الاسرة الذي يشبه موقف كريستيان من ادوار
في مسرحية "الأمير المحي" .

وللمسرحية ايضا غاية تعليمية اخلاقية ، والدرس الذي يستفيده الجمهور
منها مؤداه ان الحق يظهر في النهاية مهما قاسى صاحبه في سبيل اظهاره وان
الشرير لا بد من ان يحل به عقاب شديد .

العذراء المفتونة : (١)

تدور هذه المسرحية حول الحب والشرف . وقضية الشرف هذه كانت
قائمة في المجتمع الفرنسي في اواخر القرن التاسع عشر واول القرن العشرين ،
وفي المجتمع المصري في الربع الاول من القرن العشرين .
وتروي مسرحية "العذراء المفتونة" قصة معام اسمه ارموري يقع في حب ديان ،
ابنة الدوق دي شارانس ، فتفقد ديان عذريتها ويحاول والداها ان يدخلها الدير
عن طريق الابروه فتأبى وتهرب مع عشيقها الى لندن حيث يوافيهما والداها

(١) من تأليف هنري باتاي Henri Bataille وترجمة عباس حافظ - مثلها
جوق الشيخ سلامة حجازي في ٦ يناير ١٩١٧ .

وشقيقها وزوجة ارمورى . وتنتهى المسرحية بأن تقتل ديان نفسها لكي يرجع ارمورى الى زوجته . فالحب من خلال هذه المسرحية ينبئني ان يكون مسؤولا لا يؤدى الى تعاسة الآخرين . وفي هذا معنى اخلاقي قصد اليه الكاتب .

ومن الاسئلة التي تطرحها المسرحية سؤال يتعلق بسلطة الدين الذى يمثلها الابرو . فالابرو لم يستطع ان يقنع ديان بأن تلتحق بأحد الاديرة ، ولا هو استطاع ان يقنع ارمورى بأن يترك ديان ، حتى ان ارمورى كان بالغ القسوة في رده عليه . فالدين في نظر هنرى باتاى لم يعد قادرا على ان يحل مشكلات الناس في حياتهم اليومية ، أو المشكلات النفسية التي يعانونها . ولا ريب ان هذا الفرض الموضوع كان من الموضوعات الاساسية في المجتمع المصري آنذاك .

عواطف البنين أو الشهيدة : (١)

تدور احداث هذه المسرحية في باريس في اواخر القرن التاسع عشر ، وتعالج موضوعا شبيها بموضوع المسرحية السابقة ، هو قضية الشرف وزلل الفتاة في المجتمع وما يترتب على هذا الزلل من عواقب يذهب ضحيتها الابرياء . نعمما يزيد الامور تعقيدا في مسرحية الشهيدة ان الاميرالة كان لها ابن غير شرعي . ولكي تبقى الحقيقة خافية على زوجها الاميرال دى لا مارش ، ذهب هذا الابن ضحية . وقد دفعت الكونتيس دى موراي زوجها الى ان يهجرها فتولدت من الموقف مأساء جديدة كانت ضحيتها الام وابنتها . فهذه الالتباسات جميعا تقوى عنصر التشويق

(١) من تأليف دنرى وتاربي Denney et Tarbé وترجمة الياس فياض .

في المسرحية ، وهذه المواقف المحزنة التي تمرّ فيها بعض الشخصيات
تقوّ أثرها في نفوس المتفرجين .

وتكثر في هذه المسرحية المواعظ والدروس الاخلاقية التي اشار المنفلوطي
الى بعضها قال : " اذا الرواية فانها تشتمل على عبر كثيرة لا اذكر منها الا ما
يأتي :

(١) — لا يستطيع ان يبلغ الانسان منزلة الوفا الا اذا لقي في هذا السبيل شقا
وعذابا أليما .

(٢) — المرائي يبني بيته على شفير هاو فلا يكون بينه وبين الانتقاض الا ان تهبّ عليه
عاصفة من العواصف .

(٣) — ان الذي ولد ولدا من غير مودة يجني عليه جناية كبرى لأنه يربي به في بحر
زاهر لا يقوى على السباحة فيه ولا يرى حواليه من يمدّ له يدا لنجاته أو
يسوق اليه زورقا لخلاصه لأنه لا يعرف احدا ولا يعرفه احد فهو اما ان
يعيش طريدة الهلاك أو يموت فريسة الاسماك .

(٤) — لو علمت المرأة ان ساعات السرور التي تقضيها مع عشيقها ستقلب في مستقبل
الايام اعوام احزان عليها وعلى عشيرتها لما سئمت الوحدة في فراشها ولا
استوحشت لانفرادها في غرفتها ولا لدّها ان تطلب هذا الانس الكاذب
والسرور الموهوم .

(٥) — ان الذي يفارق زوجته فراقا طويلا ثم يظن بعد ذلك السلامة في بيته
مضروب مخدوع .

هذه عبر الرواية وهذا مبلغ تأثيرها في النفوس فشكر الله للكاتب ما كتب وللمعرب

ما عرب وللمثل ما مثل .^(١)

وتبدو من كلام المنفلوطي هذا الأهمية التي كان بعض النقاد يولونها
للناحية الأخلاقية عند قيامهم بترجمة إحدى المسرحيات إلى العربية .

الشعلة : ^(٢)

هجر بيار فلت زوجته مونيك فحاول النائب بوكور في هذه الأثناء ان يتقرب
اليها . واتى بيار الى مونيك يوما يخبرها انه قتل غلوفان الذي طلب اليه ان
يرتكب غيابة بحق وطنه ، فاعترفت له بحبها وعزمت على ان تساعد . وكانت لدى
بوكور براهين تثبت ارتكابه الجريمة فجاء اليه يهدده . ثم عدل عن رأيه وعمل على
تخليصه لأنه في نظره عنصر نافع للوطن . فالمسرحية تدور على فكرة الوطن التي
تمحي امامها المصالح الشخصية الخاصة . ولعل في هذه الفكرة القيمة
الرئيسية في المسرحية بالنسبة للجمهور المصري .

عبرة الابكار أو بنت حارس الصيد : ^(٣)

مسرحية اجتماعية تعالج مشكلة فتاة اسمها " مرغريت " كانت تعمل مربية في
بيت السيد " ديمارليه " فأغواها ديمارليه واقفدها بكارتها ثم تنلى عنها بعد ان
ترك جنينا في أحشائها . وعرف لاندري والد " مرغريت " بالامر فطردها . ثم

(١) المؤيد ١١ يناير ١٩٠٩

(٢) من تأليف هنري كستمايكر Henri Kistemaekers وترجمة الدكتور عبد السلام
الجندي - مثلها جوق جوج ابيض بالابوا في ٧ فبراير ١٩١٨ .

(٣) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من ترجمة الياس فياض .
مثلها جوق اسكندر فرح بتياترو عبد العزيز في ٣ أبريل ١٩٠٦ ، ومثلها جوق
الشيخ سلامة حجازي بدار التمثيل العربي في ٢٩ أبريل ١٩٠٧ .

عادت مرغريت مع ابنها الى ابيها، فاحتفظ بالولد وطردها ثانية، فعاشت متشردة، وانقطعت عنها اخبار والدها وابنها، الى ان اجتمع شملهم جميعا في نهاية المسرحية وغفر لها والدها.

فالمؤلف يطرق في هذه المسرحية موضوعا كان شائعا ويدعو المجتمع الى ان ينظر بعين الرحمة الى الفتاة التي تزل بدلا من ان يعمل على تحطيم حياتها. ولا ريب ان المجتمع المصري كان يعاني من مشكلات مشابهة آنذاك مما يحملنا على الاعتقاد بأن هذه المسرحية كانت من المسرحيات التي تثير اهتمام هذا الجمهور.

جاكولين أو المرأة المجدولة : (١)

يدور موضوع هذه المسرحية حول قضية الشرف والفران. • فجاكولين زوجة لوسيان فلوريو تحب زوجها وتحترمه. • الا انها هربت مرة من منزلها، ثم عادت تائبة فرفض زوجها ان يغفر لها زلتها فعاشت هائمة مدة عشرين سنة بعد ان تركت ابنها رايمون مع ابيه. • وطوال هذه المدة كانت جاكولين تحافظ على شرفها وشرف زوجها، حتى انها قتلت شخصا يدعى لاروك لأنه اراد ان يستغل أمر خلافتها مع زوجها لوسيان. • وصدف ان المحامي الذي تولى الدفاع عنها كان ولدها رايمون، على غير علم منهما، وقضت المحكمة ببراءتهما، وظهر السر الذي كان نائيا، فعادت جاكولين الى زوجها وولدها، بعد ان غفر لها زوجها، ولم تلبث ان قضت نحبها بينهما. • من هنا فإن موضوع المسرحية لم يكن جديدا، ولكنه كان من الموضوعات الاجتماعية التي تعني

(١) تفرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري. وهي من تأليف الكسندر بيسون Alexandre Bisson وترجمة فؤاد سليم. مثلها جوق جوق ابيض سنة ١٩١٨.

الجمهور المصري في تلك الفترة . ولعل اقبال هذا الجمهور على المسرحيات التي تعالج مشكلات اجتماعية مشابهة كان من الاسباب التي حدثت المترجمين في تلك الفترة الى ان يكتروا من ترجمة هذه المسرحيات .

القضية المشهورة : (١)

تروى هذه المسرحية قصة جندي يدعى جان رينو اتهم بقتل زوجته فنج به في السجن وربيث ابنته اديان بعيدة عنه ثم ظهرت براءته في نهاية المسرحية . وتحت هذه المسرحية على العمل في سبيل الوطن . وكان خير ممثل للروح الوطنية فيها جان رينو الذي أبلى بلاء حسنا في الحرب . كذلك فان المسرحية تطرح قضية اجتماعية بارزة هي قضية العدالة وتعرض للمشكلات التي تعترض القضاء في سبيل التوصل الى الحقيقة . والمسرحية الى ذلك حافلة بالعظات والدروس والمواقف الانسانية المؤثرة ، كالمواقف التي نشاهد فيها جان رينو وابنته اديان في نهاية المسرحية ، أو تلك التي نشاهد فيها اديان وفالنتين . ولا تخلو هذه المسرحية من المناظر المضحكة التي يحققها في الغالب وجود شوبران . ولعل هذه المناظر كانت تسلي الجمهور وترفيه بين الفينة والفينة من الجو القاتم الذي يخيم على المسرحية . من ذلك كله يمكن القول ان مسرحية " القضية المشهورة " مسرحية وطنية اجتماعية اخلاقية . وقد كانت هذه المقومات الثلاث كافية لأن تجعلها مسرحية ناجحة في مصر في الفترة التي يتناولها هذا البحث .

(١) قرأت على هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف دنري وكورمون Denriery et Cormon وترجمة الياس فياض . مثلها جوق شركة التمثيل العربي في ٤ أكتوبر ١٩١٠ .

المواطف الشريفة أو صاحب معامل الحديد : (١)

تروى هذه المسرحية قصة فتاة من الطبقة الارستقراطية تتزوج بشاب من طبقة
اقل شأنًا من طبقتها، وذلك كي تنتقم من عشيق لها تركها الى غيرها . ولكنها تكشف
في زوجها - فيما بعد - مزايا عديدة فتحبه وتشتد غيرتها عليه فتصرح له بحبها
وتعيش معه في سعادة . فموضوع المسرحية كما يقول سارسي ليس جديداً، الا ان
اوتيه اجاد كتابته فجعله مستساغاً . (٢) ويذهب سارسي الى ان هذا الموضوع يروق
الجمهور لانه بنى على احساس مشتركة بين الناس وان كان تحليل الكاتب لتلك
الاحاسيس لا يخلو من السطحية . (٣) ولعل هذه النزعة الانسانية في المسرحية جعلتها
قريبة الى الجمهور .

في سبيل الوطن : (٤)

نقل اسماعيل وهبي هذه المسرحية الى العربية بعد ان شاهدها تمثّل في
باريس حيث كان أثرها كبيراً في الجمهور لما تثيره فيه من شعور قوميّ وطني . الا انه
لم يكن المسرحية المفعول نفسه في مصر على ما يبدو من كلام عباس حافظ عليها . ومما
يقوله حافظ فيها : " ولقد كنت أدور بعيني في وجوه الجمهور فأتبيّن دلائل السّامة
والضجر والحيرة ظاهرة في كلّ قطعة منها، وما أظنّ الباعث على ذلك الا ان الجمهور

(١) من تأليف جورج أونيه Georges Ohnet وترجمة يوسف حاتم . مثلها جوق
اسكندرو في مسرحه في ٢ ديسمبر ١٩٠٥ .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.7 p.202

(٣) Ibid. p. 201

(٤) لم اعثر فيما ينقص بهذه المسرحية سوى على مقال للناقد عباس حافظ في
مجلة المنبر ٧ مايو ١٩١٦ ، وسوف اكتب عنها من خلال هذا المقال .
والمسرحية من تمثيل هنري لافدان Henri Lavedan وترجمة اسماعيل وهبي .
مثلها جوق ابينز وحجازي بدار الاوبرا في ٢٠ ابريل ١٩١٦ .

رأى نفسه مخدوعا في الرواية وأنه لم يجد ما كان يرتقبه عندما قرأ عنوانها وإعلاناتها
وأنه عرف أنها ليست تمثله في شيء ولا تشير فيه الروح الوطنية التي كان ينتظرها
وأنما ألفى نفسه أزاء حرب كلامية ، بين جندي مفتون بالحرب وبين شاب أكره على
الجنودية فدخلها لأعنا ويريد أن يخرج منها لأعنا . وزاد في سامة الجمهور هذه
اللغة التي جاء بها الأستاذ اسماعيل وهي وهذه الأساليب المتكلفة النابية التي
كانت تنفذ إلى أسماع الحضور فتزيد عندهم في غموض الرواية عليهم ، واستبهاهما
على احساسهم .

بائعة الخبز ، (١)

مسرحية اخلاقية - على ما يظهر - ملخصها " أن رجلا ارتكب جريمة
قتل وسرقة وحريق وانتحل لنفسه لقب من سلب ماله وظن أن مستقبله من بعد لا
تشويه شائبة بعد أن أخفى جريمته واتهم بها بريئة منها ولكن بعض النظار اثم اذ
أبى الحق إلا أن يظهر فافتضح أمر المجرم ووقع بين يدي البوليس فمات حزنا وغما
وبرئت المتهمة فحفظها السمادة . " (٢)

(١) لم أوفق إلى العثور على هذه المسرحية ، فتكلمت عليها من خلال ما جاء
عنها في جريدة الأفكار ٧ سبتمبر ١٩١٤ . والمسرحية من تأليف كرافيه
دي مونتبيان وج . دورني Xavier de Montépin et J. Dornay
وترجمة الياس فياض . مثلها جوق عكاشة بمسرح برنتانيا في ١ أكتوبر ١٩١٤ .
(٢) الأفكار ٧ سبتمبر ١٩١٤

الفصل الثالث : الميلودراما

كان هذا النوع المسرحي شائعا في فرنسا قبل ظهور المدرسة الرومنطيقية وكان من العناصر التي مهدت السبيل امام تلك المدرسة . ثم اخذ الكتاب المسرحيون يقلون من كتابتها . ولكننا مع ذلك لم تندثر . ويبدو انه كان لها جذور بين رواد المسرح . والميلودرامات التي يتناولها هذا البحث كتبت جميعا بعد ظهور الدراما الرومنطيقية وهي التالية : " الشرف الياباني " و " موسكا " و " الساحرة " و " رواية اليتيمتين " ~~و " السحر "~~ و " ماري جان " .

الشرف الياباني (١)

تدور احداث هذه المسرحية في اليابان . واليابان في مفهوم الجمهور المصري آنذاك حافلة بما هو غريب عجيب ولا بد ان تكون الاحداث التي تجرى فيها احداثا مسلية غريبة . هذا من حيث الاطار العام للمسرحية . أما موضوع المسرحية فيتلخص في كلمة " الشرف " . فالشرف في المسرحية اقوى من الحب والمائلة ومن روابط الانسان جميعا . ففي سبيل الشرف يترك ياجورو ورفاقه اهلهم لينتقموا من سنداى ، قاتل اوزاكا . وفي هذا السبيل نفسه يخادركينزاي زوجته في الليلة الاولى لزفافهما كي يلحق بياجورو ورفاقه خشية ان يعرض نفسه وزوجته للعار . والمفروسة مقام عال في المسرحية . فهي من مقومات البطولة في مجتمع كان للسيف فيه اليد الطولى . لقد كان ياجورو يقدر كينزاي ولكنه مع ذلك رفضه زوجا

(١) من تأليف بول انتيلم Paul Anthelme وترجمة فؤاد سليم . مثلها جوق جوق ابيض بالاورا في ٢٨ مارس ١٩١٤ .

لا ينشأ قبل ان يبلغ شأوا بعيدا في فنون القتال . من هنا فان المسرحية تعكس عددا من القيم العربية كالشرف والاخلاص والفروسية . لذلك لم يكن غريبا ان يحبها الجمهور المصري . وقد جاء في جريدة المحروسة ما يلي : " مثل امس الثلاثاء جوق جورج ابيخ في الاوبرا رواية (الشرف الياباني) التي اصبحت من الروايات الشهيرة التي يحبها الجمهور " (١) ويقول محمد تيمور في كلام له على المسرحية نفسها : " وليس فيها من الجمال غير الجو الياباني الذي تدير فيه حوادث الرواية " (٢)

ويشير الناقد ف. ا. الى نجاح هذه المسرحية يقول : " ليس لمؤلف رواية (الشرف الياباني) بول انتلم عشر الشهرة التي لفكتور هيجو ومع ذلك كان لروايته في الاوبرا عشرة اضعاف التأثير الذي كان (الروى بلاس) وما من ذلك الا اننا في الشرف الياباني كما نرى على المسرح حقائق الحياة اليومية مبسطة بأسلوب روائي يأخذ بالنفوس وحوادث تياترية يتلو بعضها بعضا بحسب اصول فن التمثيل " (٣)

توسكا : (٤)

مسرحية لسارد واستقى أحداثها من تاريخ إيطاليا السياسي وشحنها بمشاهد الحب الحنيف ومشاهد القتل والتعذيب وانتقد فيها فساد المجتمع

(١) المحروسة ١١ أبريل ١٩١٤

(٢) حياتنا التمثيلية ص ١٣٥

(٣) المحروسة ٩ أبريل ١٩١٤

(٤) من تأليف فيكتوريان سارد و Victorien Sardou وترجمة حسن الشريف . مثلها جوق عبد الرحمن رشدي في الاوبرا في ١٤ أبريل ١٩١٨ .

الاطالي وقلوه في التحرر والانطلاق • ولعل بعض هذه المفاسد التي كانت
تجرى في المجتمع الايطالي كانت تجري ايضا في المجتمع المصري • وربما كان
الجمهور المصري يستمتع بمشاهدتها تنتقد على المسرح •

وللحب في هذه المسرحية وايقة عدامة • فتوسكا مثلا تودى بحبيبها
ماريولشدة غيرتها عليه وحبها له • ولعل في تصوير الحب على هذا الشكل درسا
اراد الكاتب ان يعطيه الجمهور مؤداه ان الحب ينبغي ان يكون بناء • ولا شك
ان هذا المضحى التعليمي الاخلاقي كان يلقي قبولا لدى الجمهور • ويشير محمد
تيمور الى هذه المسرحية بقوله : " اما رواية (توسكا) فهي من تأليف سارد ورواية
ذات موقف مذهلة ومباغفات مزعجة وسارد وخير من يكتب من هذه الوجهة ولكن
قيمتها الفنية ليست بالشىء الكبير " (١)

الساحرة : (٢)

جعل سارد ومدينة توليد ومسرحا لأحداث هذه المسرحية وادار موضوعها
على حب لم يكن المجتمع الاسباني يقره في اوائل القرن السادس عشر ، لانه حب
يقوم بين شاب مسيحي وفتاة مسلمة • ومن هنا كانت المأساة ، اذ عمل الحاكم
والقائمون على الكنيسة على اضطهاد ثريا واتهموها بممارسة السحر والشعوذة •
وربما كان هذا الاضطهاد قد حرك لدى الجمهور المصري شعورا دينيا جعله
ينظر الى ثريا بعين العطف ويثور على ما يبدي نحوها من قسوة • ونستنتج من

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٥٦

(٢) من تأليف فيكتوريان سارد وترجمة فرح انطون — مثلها جون ابيض بتياترو
عباس في ٢٨ سبتمبر ١٩١٢ •

كلام ورد في جريدة المؤيد ان المسرحية حازت اعجاب الجمهور في مصر . وقد ورد في هذا الكلام ما يلي : "وقد ابدى جوق جورج ابيض كل الاجادة في تمثيل هذه الرواية وكانت حركات الممثلين الدائعية موضع اعجاب الحاضرين الذين غص بهم المسرح على اتساعه".^(١) غير ان المسرحية واجهت حملة شديدة على ما يبدو فجاء في جريدة الافكار مثلاً ما يلي : "رأت المناظرة ان رواية (الساحرة) التي يمثلها جورج ابيض ما يؤلم عواطف الكثيرين ولا يتفق مع الاخلاق الفاضلة فأمرته ان يكف عن تمثيلها فتخلص الناس من رؤية تلك المشاهدة الفظيعة المتناهية في القبح".^(٢)

رواية اليتيمين : (٣)

تروى هذه المسرحية قصة اختين يتيمين هما هنرييت ولويس التي كانت عمياء . اما هنرييت فيستخدمها احد الاشراف ، واما لويز فتستغلها امرأة شريرة اسمها مدام فروشار ، وتدفعها الى الاستجداء . وهكذا تفرق الاختان . وتمر الايام فتعرف هنرييت مقرأختها فتذهب لترأها فتدعي مدام فروشار انها ماتت ، فيخفي على هنرييت وتتركها مدام فروشار لتستدعي ابنها البكر جاك كي ياردها . واثناً ذلك تلتقي الاختان دون ان تتعرف احداهما الى الاخرى . وهنا يصل جاك ويعزم على ان يقتل الاختين معاً . وفي هذه اللحظة تسترد هنرييت وعيها وتتعرف الى أختها لويز .

(١) المؤيد ٢١ سبتمبر ١٩١٢

(٢) الافكار ٩ يناير ١٩١٣

(٣) من تأليف دنري وكورمون Denney et Cormon وترجمة سامي نوار - مثلها جوق الشيخ سلامة حجازي في ١٤ فبراير ١٩٠٧ .

وفي النهاية يتدخل بير شقيق جاك ، ويقتل اخاه بسكين كانت معه .
فالمسرحية اذن حافلة بمظاهر الشقاء الانساني الذي يتمثل في هاتين
اليتيمتين اللتين تسو عليهما الحياة ، ويجور عليهما المجتمع ، نتميز حالتهم تلك
مشاعر الجمهور فيظهر نعوهم العطف الشديد . وهي الى ذلك ترضي رغبة
الجمهور في انتصار الخير الذي يتحقق في نهايتنا بمقتل جاك .

المسرحيات :

~~مهرجانية اخلاقية منزاهما ان الانسان ينبغي الا يحاقب على خطأ يرتكبه
للحرة الاولى . وانما يجب ان يحظى غرامة للتصرف من هذا المنعالم وتقدر رغبته
السريته على أم ناهي ربهما سرته فكم عليهما ربهما بالنفي الدائم من بيته ولادته
ولم تنفها فربها العاهة فني ان يحاط به بدل من عزه ونفاهه حياتهما مشردة
نقد لظلمة بذلك طان الامومة . وكانت في فترة مشردة هاته مانظ على شرف زوجهما
حتى انهما قتل رجلا حاول ان يمس شرفه بزوج . وفي نهاية المسرحية تحكم
المعكة ببراءة تلك الام وتلقي الام بزوجهما ولادتهما الا انها تكون اخفاء ذلك
على سرير الموت~~

~~ويقول كاتب المقال عن المسرحية : " تلك هي العشرة الاولى بعد ان اتلناه
بالمواقف الجذلية ونافذ بالعصا الفالية وحده ان حديقي النافل قد
أحسن كثيرا في انتداب هذه الرواية الاخلاقية بقدر احسانه في النقل والتسريب كما
أحسن بانتيار فرقة الاستاذ ايض لتثيلها لأنها خيل الناحين شامعناها تشيلا~~

(١٩) المسرحيات التي مقتره حول هذه المسرحية مستقاة من مقال عنها في مجلة المنبر،
٢٤ ابريل ١٩٤٨ والمجلة التي تاليفها كادرون
وترجمة نوبل سليم - مظهرها جرون ايض بالاوراخي ٢٤ يناير ١٩٤٨ .

انساني حقيقة لا كلاما . (٤)

ماري جان : (١)

قليل ما يذكره سارسي عن هذه المسرحية . ومن هذا القليل نعلم ان ماري جان أم فقدت ولدها . وهي لا تنفك تصيح من وقت الى آخر : " ولدي ارجعوا اليّ ولدي " . أو : " ولدي ا ولدي ا " (٢) ويضيف سارسي ان الجمهور كان يجهش بالبكاء حين كان يسمع صراخ الام هذا . (٣) فالمسرحية على ما يبدو من هذا الكلام كانت تخاطب عواطف الجمهور بطريقة مؤثرة جدا ولعل هذا ما حقق لها شيئا من النجاح .

الفصل الرابع : الكوميديا والفودفيل

كان الجمهور المصري يرى في المسرح وسيلة من وسائل التسلية بالد رجة الاولى . لذلك لم يكن خريبا ان يقبل المترجمون على الكوميديا والفودفيل ، متوسلين بذلك ارضا الجمهور عن طريق الضحك . غير ان النقاد حملوا حملة عنيفة على المسرحيات المنزلية عامة وعلى الفودفيل بخاصة ، لا اعتبارهم اياه منافيا للمفاهيم الاخلاقية الصحيحة . فمن اقوال النقاد في الفودفيل ما يلي : " هذه حالة التمثيل

المسرحية لبريل ١٩١٤

(١) تكلمت على مسرحية ماري جان من خلال ما اورده عنها سارسي لأنني لم اعثر على اي نص لها .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.4 p.334

(٣) Ibid.

الماضي قبل ان يظهر التمثيل الغليخ الملقب بالفودفيل الذي نشأ بين الجمهور وزاد
الاقبال عليه وزيادة الاقبال هي التي حملت الممثلين على الاكثار منه وهذه الحالة
حملت المؤلفين على اتباع هذا الطريق، وهجرة الروايات الراقية حتى ان بعض
الذين لقبوا منهم فيما مضى اساتذة الاخلاق اصبحوا منكبين على تأليف هذه
الروايات التي انتشرت سريعا. (١) ومن اقوالهم ايضا: "اما روايات الفودفيل فمجموعة
من النكات والمناظر التي لا ترمي الى غرض معين وانما يقصد بها واضعها مجرد اضحاك
الجمهور بأي شكل من الاشكال. لهذا خرج كتابها في كثير منها عن حدود الآداب
العامة. واذا كان بعض الكتاب يرى ان عرض مثل هذه المناظر والاقوال انما يراد به
التنديد بالعادات القبيحة فانه يكون متسامحا جدا لان الجمهور انما يتأثر بظاهر
الاقوال التي يسمعونها ولا يجهد نفسه في البحث على ما يمكن ان يكون الكاتب قد رى
اليه. (٢) ومن هذه الاقوال ايضا مقال بتوقيع "الراوى" جاء فيه: "هل مثلوا الفودفيل
يحاربون العادات السيئة والاخلاق المستحججة ام يضعون فصولا جديدة لتسليم الناس
شذرات من هذا الشذوذ الاخلاقي؟ انهم من غير شك يعرضون على انظار الجمهور
مشاهد لم يروها من قبل ويتحرجون بالمتفرجين فيكلفونهم بسماع اقاصيص خارجة عن
حد الذوق والادب بل يعرضون على انظارهم اسرار الخلاعة والتمتلك التي لا يعرف
المصري شيئا منها ويرى نفسه بعيدا عنها ولست أرى رواية من الفودفيل يدل مغزاها
على النصح والارشاد بل يشهد الراؤون الرواية مشحونة بالمناظر المسماة بالمناظر
الباردة ثم تنتهي من غير ان يشهد الجمهور ما يصلح في نفوسهم ما افسد هذه المناظر. (٣)

(١) المحروسة ٢٢ فبراير ١٩١٩

(٢) المنبر ٢١ اغسطس ١٩١٨

(٣) المحروسة ٢ أبريل ١٩١٦

والمقالات التي فيها تدجّم على الفودفيل كثيرة لا يتسع المجال ليرادها جميعا وسأقتصر في هذا المقام على ما أورده منها . وسوف أعمد في النفاة التالية الى دراسة الكوميديات والفودفيلات التي عثرت عايتها، أو عثرت على شيء كتب عنها حيث تعذر الحصول على نصّها .

حلاق اشبيلية : (١)

يذكر سارسي ان هذه المسرحية قوبلت بالاستياء حين مثلت للمرة الاولى في فرنسا . ~~الادبائات قبيحا كبريا لدى الجمهور الفرنسي فيما بعد .~~ ويضيف انها لقيت استحسانا كبيرا لدى الجمهور الفرنسي فيما بعد . وانها كانت ثورة في تاريخ المسرح الفرنسي . (٢)

والحق ان في هذه المسرحية قيما كثيرة . غير ان الكلام العام عليها بالغ الصعوبة، لان هذه القيم تظهر من خلال الحوار والتفصيلات المختلفة - التي يحول المقام دون الخوض فيها - اكثر ممّا تظهر من خلال الموضوع . ولعل من الممكن ان تلخص هذه القيم في براعة الفكاهة وطرافة الموضوع والنقد اللاذع لسادات وتقاليد اجتماعية بغيضا .

جرنجوار أو الشاعر المعشوق : (٣)

كوميديا لتيودور دي بانفيل ، اهداها لفكتور هيغو وقدّما المرة الاولى على

(١) من تأليف بومارشيه وترجمة حامد محمد الصعدي . مثلها جوق عبد الرحمن رشدي بمسرح برنتانيا في ١٣ سبتمبر ١٩٢٠

(٢) 40 Ans de Théâtre v.2 p.317

(٣) من تأليف تيودور دي بانفيل - Théodore de Banville وترجمة عزيز عيد . مثلها جوق عزيز عيد في دار التمثيل السربي في ٢٠ نوفمبر ١٩١٧

٣. المسرح الفرنسي " سنة ١٨٦٦ • ويبدو اثر الرومنطيقية ظاهرا في هذه المسرحية ، من خلال شخصية جرنجوار بخاصة • فجرنجوار شاعر طيب قبيح المنظره يشعر بقبحه فيتألم • والمه هذا مدعاة للتأثر لدى الجمهور ، لانه الم انسان يشقى ليسعد الآخرين • وفي هذه الفكرة بلا ريب معنى اخلاقي • غير ان جرنجوار يجد سعادته في زواجه بلويز في نهاية المسرحية ، فتتحقق بذلك العدالة الشعرية التي يصبوا اليها الجمهور • والملك في هذه المسرحية يتلف عما هو عليه في مسرحية " لويس الحادى عشر " ان بيدوان كلا من كازيمير ديلافين وتيودور دى بانفيل كان ينظر الى الشخصية نفسها من زاوية مختلفة • فبينما هو شرير غادر في مسرحية ديلافين ، فانه بيدو في "جرنجوار" اقرب الى الرقة والطيبة ، مما يجعل شخصيته قريبة الى الجمهور •

المرائس: (١)

عالم بيار وولف في مسرحيته هذه مشكلة الغيرة • وهذا الموضوع - كما يشير الى ذلك بريسون - ليس جديدا ، ولكن الطريقة التي تطرق بها الكاتب الى الموضوع ، أعلت من شأن المسرحية وقربتها الى الجمهور • فهي تجمع ما بين الظرف والرقه • وتقوم الشخصيات فيها بدور كبير حين تعبر عن انفعالاتها وتفاعلها مع الاحداث • (٢) والمسرحية حافلة بالمشاهد المضحكة التي تظهر من خلال حوار كتب ببراعة ، وبالمواقف العاطفية المؤثرة التي تعيد عودة روحه لزوجه خيره مثال لها • وهذه المواقف وتلك المشاهد كانت تلقى قبولا لدى الجمهور المصرى •

(١) من تأليف بيير وولف Pierre Wolff وترجمة اسماعيل وهبي • مثلها جورج ابيس بالأوبرا في ٢٣ يناير ١٩١٧ •

ولا تعد هذه المسرحية هدفا اخلاقيا مؤداه ان الاخلاص في الزواج

واجب.

ولقد اشار محمد تيمور الى ان المسرحية اصابته نجاحا كبيرا حين مثلت في مصر فقال : " رواية الحرائس كوميدى اخلاقية من روايات الكوميدى نرانسيوز حازت في مصر وفرنسا اتبالا عظيما . " (١)

رحلة المسيو بريشون : (٢)

كوميدى اجتماعية يحاول لايش فيها ان ينتقد طبقة من الاغنياء اثرت دون سابق انتظاره وان يصور طريقة حياتها تصويرا كاريكاتوريا . ويمثل هذه الطبقة في المسرحية المسيو بريشون الذى يذهب هو وعائلته الى سويسرا لقضاء فصل الصيف ، فيعتمد الى تصرفات تشبه تصرفات دون كيشوت كأن يحاول ان يمثل دور المنقذ البطل . والحوار في المسرحية مضحك ، ولا يخلو احيانا من ابراعة . والمواقف المحرجة فيها كثيرة . من ذلك الاحراج الذى يقع فيه دانيال حين يمعن في السخرية من بريشون ، ويكون هذا وراء الباب يتنصت اليه . ولعل هذه العناصر المختلفة قد اسهمت في ان تجعلها مسلية تعجب الجمهور .

زواج باريون : (٣)

تدور هذه المسرحية على رجل اسمه باريون يريد ان يعقد زواجه على فتاة اصغر

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٣٨

(٢) من تأليف اوجين لايشوا . مارتان - Eugène Labiche et E. Martin وترجمة عبد الحليم دلاور . مثلها جوق جوج ابيض بمسرحه في ٢٢ اغسطس ١٩١٨ .

(٣) من تأليف جوج فيدو Georges Feydeau . واقتباس محمد عبد القدوس . مثلها جوق جوج ابيض في مسرحه في ١٣ فبراير ١٩١٩ .

منه سنا تدعى نرجيني ، فيكتب القاضي العقد باسمه واسم حماته مدام جامبار ،
فيرضع باريون للأمر الواقع على مضمّن . غير ان هذا الزواج ايضا لا يتم ، لان جامبار
الذى كنا نعتقد انه مات يعود في هذه الاثناء . ويلخص باريون وضعه يقول : " لقد
تزوجت حماتي ولكنهم الخوا عقد زواجي وها هو يعود زوجا لها . " (١) فالمسرحية
ملبّنة بالحوادث الغريبة التي تنجم عن اخطاء يسببها موظف القاضي ، وبالمواقف
المضحكة ، كذلك التي تتخلل عقد الزواج . وتقع الشخصيات بسبب ذلك في مأزق مخرجة ،
كذلك التي وقع فيها باريون ، وحاول ان يخرج منها دون جدوى . وتتعدد احداث
المسرحية شيئا فشيئا في جو من الاضحاك تتحول به هذه الكوميديا احيانا الى لون
من اللون الفارس .

يا ستي ما تمشيش كده عريانه (٢)

كوميديا في فصل واحد لجورج فيد وضمنها الكاتب مشاهد مضحكة تقوم على
اظهار الشخصيات في مواقف مخرجة كالموقف الذي يجد فيه فانثرو نفسه حين تظهر
زوجته كلاريس بملابسها الشفافة أمام الخادم فيكتور أو أمام منافسه السياسي هوشبيه .
كما تقوم هذه المشاهد المضحكة ايضا على التلاعب بالالفاظ أو على اظهار الشخصيات
في حالات من الغضب الشديد تنعكس على تصرفاتهم فتجعلها غير مألوقة . ويتم هذا
كله في جو قريب الى جو الفارس .

(١) Théâtre Complet de Georges Feydeau V

(٢) مثلها عزيز عيد في الاي دي روز في ١٤ فبراير ١٩١٧ p. 71

ويبدو ان هذه الكوميديا قد اثارت بعض النقاد المصريين . وكان اعتراضهم عليها من الوجهة الاخلاقية في المقام الاول . فيها هو " الراوى " يقول مثلا في معرض حديثه عنها : " هكذا يكتبون بالخط العريض اعلانات اقاموها على الجدران يراها السائرون من كل مكان ، ولقد يغال للرائي ان جماعة من مصلحي نظام المرأة اخذوا في عمل الوسائل الفعلية لكبح جماحها بمد الذي رأوه من الفساد المنتشر والفوضى السائدة بين المستهترات من النساء ، فنحمد الله على ان نرى النصيحة قد بلغت بها العناية الى حد انها اصبحت تكتب على الجدران فتظل عبرة وذكرى للرائحات الخاديات . وفي الحقيقة انه يخجلنا كثيرا ان تمشي السيدة عريانة بذراعين مكشوفتين وصدر مفتوح وبرقع شفاف ووجه مدم بالاحمر والابيض تغاله هيكلها من الجبس ، فاذا قام نفر مفا واستخدموا ما لديهم من الوسائل لمحاربة هذه العيوب استحقوا شكرنا وكانوا قائمين بخدمة جليلة . فهل ما يقصد اليه اصحاب هذه الاعلانات هو النصح والارشاد ؟ ؟ هذه مسألة تحتاج الى نظروا الذين قرأوا من قبل " غلي بالك من اميلي " واعلانات " عندك حاجة تبلغ عنها يستطيعون بكل سهولة ان يفيهموا مغزى اعلانات " يا ستي ما تمشيش كده عريانه " فان فن التمثيل المضحك الراقي الذي ابتدعته بعض الاجواق الحربية قد فتح علينا بابا جديدا لصنوف البدع ودسوس الخلاعة . (١)

غلي بالك من اميلي (٢)

فودفيل حاول فيدوان يظهر فيها تفاهة كثير من التقاليد الاجتماعية المتفشية

(١) المحرسة ٥ فبراير ١٩١٦

(٢) من تأليف جورج فيدو وترجمة امين صدقي . مثلها بنوق الكوميدي العربي (عزيز عيد) سنة ١٩١٥ .

في بعض طبقات المجتمع ، طبقات لا شاغل المنتمين اليها سوى استراق السمع الى ما يدور من احداث خفية ومحاولة التندر بها ، في جو مشحون بالتفاهة والملل . وتتشابك الاحداث في المسرحية بصورة لافتة للنظر فتكثر المفاجآت والمواقف المحرجة والمناسبات المختلفة بين الشخصيات . ويدور هذا كله في جو مضحك مليء بالنقد والسخرية . غير ان نصيب هذه المسرحية من النقد لم يكن افضل من نصيب غيرها من الفودفيلات ، فقال فيها محمد تيمور مثلاً في معرض كلامه على الفودفيل ينتقدها من الناحية الاخلاقية : " وقد ظهرت على مسارحنا منه رواية خلي بالك من اميلي وليلة الدخلة وغيرها من روايات الفودفيل . ان قل لي بالله اى درس يأخذه الجمهور عن رواية لا تجد في مجموعها الا مفاجآت بين الخليفة والزوجة وبين الوالد وخليفة ابنه وبين خليفة ابنه وبين خليفة الوالد وزوجة الولد . " (١) وجاء في كلام عليها في جريدة الاخبار : " ذكرنا هنا انه قد انشئ جوق لتمثيل انواع الكوميدي وقد حبذنا هذا العمل من الوجهة الفنية ولكننا اظهرنا اسفنا لكون هذا الجوق جعل فاتحة اعماله تمثيل رواية "لي بالك من اميلي" وقد استقبل الجمهور اعمال هذا الجوق ببرود . ولا نعلم هل كان عمل الجمهور المذكور بسبب الرواية ام لأن الناس في هذه البلاد لم يألفوا هذا النوع من الروايات . " (٢)

وجلي ان هذا القول يناقض اقوالاً كثيرة كانت تشير الى نجاح الفودفيل على

المسارح المصرية .

(١) حياتنا التمثيلية ص ٤١

(٢) الاخبار ٣٠ مايو ١٩١٥

الطلاق : (١)

كتب سارد وهذه القودفيل بالاشتراك مع ناجاك وكان جلّهما في رأي سارسي اضحاك الجمهور وادخال السرور اليه . فهي ليست دراسة اجتماعية ، أو فلسفية أو سياسية .^(٢) ويبدو ان سارسي محقّ في زعمه انّ موضوع المسرحية هو أنّ جماعة من الشبان يحاولون ان يتودّدوا الى نساء متزوجات ، ولا فضل لهؤلاء الشبان عند من سوى انهم ليسوا ازواجاً لمن . وحين يقدم هؤلاء الشبان بدورهم على الزواج / يفقدون اعجاب زوجاتهم . لذلك فان شخصيات المسرحية تنتظر اباحة الطلاق بصبر نافذ . ويمثّل حالة أولئك الرجال والنساء جميعاً دى برونيل وزوجته سيريين وعشيقيهما اديمار دى جراتينيان . فحين يتفق الزوجان على الطلاق لكي تصبح سيريين زوجة لأديمار، يحل الزوج محلّ العشيق ، وينغدو العشيق شخصاً ثقيلاً مكروهاً .

ويذهب سارسي الى ان موضوع هذه المسرحية كان شائعاً في فرنسا والى ان المؤلفين لم يأتيا بجديد من هذه الناحية .^(٣) على ان هذا الموضوع نفسه ربما كان جديداً بالنسبة للجمهور المصري ، ولعلّ هذا العامل - فضلاً عما في المسرحية من عناصر كوميدية - جعلها تلقى نجاحاً في مصر .

(١) من تأليف سارد ووناجاك V.Sardou et E. de Najac وترجمة ميخائيل بشارة داود . مثلها جورج ابيش بالاسكندرية في ١٥ يونيه ١٩١٨ .

(٢) 40 Ans de Théâtre v.6 p.106

(٣) المصدر نفسه .

مدام سان جين : (١)

تدور هذه المسرحية على فتاة من الطبقة الفقيرة اسمها كاترين ، تتزوج بجندى اسمه ليفيغره وتصبح دوقة في نهاية المسرحية . ولكنها مع ذلك تحتفظ بعاداتها وتصرفاتها التي اكتسبتها حين كانت غسالة بسيطة . وتقع كاترين في مأزق مخرجة بسبب تصرفاتها تلك ، مما يبعث الجمهور على الضحك ويشير فيه الاهتمام بأحداث المسرحية . ويبدو نابوليون في هذه المسرحية شخصا خاليا من التعقيد ، لا تحيط به حالات تجعله بعيدا عن المفهوم الانساني البسيط ، مما يساعد على تقريب شخصيته الى الجمهور .

وتسود المسرحية روح فكرة مريحة تظهر في الحوار وتقوم بدور كبير في انجاحها . غير ان في هذه المسرحية ألقاظا وعبارات لم يكن المتفرجون جميعا يألفونها ، لذلك فانها لم تصادف قبولا لدى الجمهور المصري جميعا ، فحمل عليها بعض النقاد فقال فيها عباس حافظ مثلا : " ولكن اذا شيدناها رأينا المعرب الجديد قد شوه ساردو للناس وانسد عليه عمله وقتل روايته . واخرجها عن نعومة اصلها وجمال الفن الذي كان فيها . وشى فيها ضرا ملوثا ممسوخا من الفودفيل المتن الذي يجعل الآنسات في مقاصير الملهى ، وهي ليست من الفودفيل ، وانما هي نوع من الكوميديا الاخلاقية وقد ادخل عليها عبارات من الحامية السريقة في الفساد والقذارة والسماجة والقحة . " (٢)

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف ساردو ومورو Sardou et Moreau وترجمة ميشيل ميرزا . مثلها جوق ابيض وحجازى بالابيرا في ١٦ أبريل ١٩١٦ .
(٢) المنبر ٦ أبريل ١٩١٦ .

دوران ودوران أو المحامي المزيف : (١)

فودفيل تقوم على الالتباس الذي ينجم عن تشابه في الاسم بين قريبين . ذلك ان البير دوران البقال ينتحل شخصية ابن عمه البير دوران ، المحامي المشهور ، لكي يفوز بابنة الجنرال كوكاردييه ، فينتج عن ذلك مواقف محرجة ومفاجآت مضحكة كأن يطرد المحامي من مكتبه ساعة من الزمن لكي يحل محله ابن عمه البقال ، وأن تعتقد لويزا ابنة الجنرال ان زوجها يخونها مع عشيقاته له . وفي نهاية المسرحية يعرف الجنرال وابنته الحقيقة ، ألا انهما يرضيان بها بعد ان يتبين لهما ان دوران البقال ذو ثروة كبيرة . ولعل هذه المواقف التي تركز اليها المسرحية قد حققت نجاحها لدى الجمهور المصري .

ضربة مقرعة : (٢)

تدور هذه الفودفيل حول مهندس اسمه باريزار يتلبس بشخصيتين ، احدهما شخصية وهمية ، لكي يخدع زوجته كوليت ويلقي التهمة على الشخصية الوهمية اذا انكشف امره . غير ان سوزان ، صديقة كوليت ، تتدخل وتساعد كوليت على اكتشاف الحقيقة في نهاية المسرحية على الرغم من محاولات التضليل التي كان يقوم بها باريزار . وقد بنى المؤلف قيم هذه المسرحية جميعا على الالتباس في شخصية باريزار ، فولد ذلك في المسرحية مفاجآت متراكمة ومشاهد مضحكة ومواقف محرجة كان سببها قرب

(١) قرأت هذه المسرحية في متحف المسرح المصري . وهي من تأليف اوردنو وفلابريج Ordonneau et Valabrègue . مثلها امين عطا الله بالزقازيق في ٢٧ ابريل ١٩١٦ .

(٢) من تأليف موريس هنيكان وجورج دوفال Maurice Hennequin et Georges Duval وترجمة عزيز عيد . مثلها جوق عزيز عيد في ٧ سبتمبر ١٩٠٧ .

افتتاح امر برينزار . وربما كان في هذه المفارقات التي تفرعت عن موضوع المسرحية
المتعة الرئيسية التي صادفها الجمهور المصري في هذه الفودفيل ، شأنها في
ذلك شأن غيرها من الفودفيلات التي مثلت على المسرح المصري بين ١٩٠٠ و
١٩٢٠ .

الفصل الخامس : الأوبرا

كانت الاوبرا من الفنون المسرحية التي أولاها المترجمون اهتمامهم في مصر ،
فترجمت "عائدة" في حدود سنة ١٨٧٠ ، وترجمت "الافريقية" في سنة ١٨٩٧ .
وفي الفترة الممتدة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٢٠ ترجم فرح انطون عددا من الاوبرات منها
"كرمن" و "كرمينا" و "ادنا" و "تايس" ، واقتبس محمد تيمور اوبرا "باربيلو"
واسماها "الحشرة الطيبة" .
وربما كان للاقبال على هذا الفن صلة بحب الجمهور المصري للفن
والاوبرات التي سأتناولها في هذا البحث هي التالية : "الافريقية" و "كرمن" و
"الحشرة الطيبة" و "تايس" .

الافريقية : (١)

كانت هذه الاوبرا قد ترجمت الى العربية قبل سنة ١٩٠٠ . لذلك فانها
لا تدخل في هذا البحث من الوجهة التاريخية . غير اني سأدرسها في هذا الفصل

(١) من تأليف اوجين سكريب - Eugène Scribe وترجمة داود بركات ويوسف
حبيش . مثلها جوق اسكندر فرح في الاوبرا في ٢٣ أبريل ١٨٩٧ .

نظرا لقلّة النصوص التي بقيت لدينا من المسرحيات جميعا بحامة ، ومن الاوبرات
بخاصة ، ولأنها اشتهرت في المسرح المصري في الفترة التي يتناولها بحثنا .
وسوف اقيم مقارنة بين نصوص هذه الاوبرا الفرنسي وترجمته العربية في القسم الثاني
من البحث .

تدور احداث " الافريقية " في القرن السادس عشر ، ويتناول موضوعها الحب
والغزو والتطلع الى اكتشاف المجهول ، أما محورها الرئيسي ففكرة الوطن ، والحمل
على تعجيده . تلك الفكرة التي لا تفارق ذهن فاسكو ، والتي لم تبارح سليكا ونيلسكو
حين كانا اسيرين . من هنا فان المسرحية تخاطب الشعور القومي لدى الجمهور .
ومن القضايا التي تطرحها هذه المسرحية قضية الدين وعلاقته بالتقدم .
فالكمية يقفون من فاسكو موقفا معاديا ، ويحاولون ان يحولوا دونه ودون السفر
لاكتشاف بلاد جديدة ، معتبرين ان في سفره مخالفة للمشيمة الالهية . ومن المعلوم
ان هذه القضية كانت من القضايا الهامة في مصر في الربع الاول من القرن العشرين .
والمسرحية الى ذلك حافلة بالمغامرات والحوادث المثيرة والدسائس وصفات
البطولة وتقلبات الشخصيات النفسية والعاطفية . ولعل هذا التنوع في المسرحية
كان من العوامل التي اسهمت في نجاحها .

كرومسن : (١)

استوحى ميلهاك وهاليفي هذه الاوبرا من رواية لبروسبير مريميه تحمل الاسم

(١) من تأليف ميلهاك وهاليفي Milhac et Halévy واقتباس فرج انطون . وضع
الحنانها كامل الخلعي وصلها جوق منيرة لمهدية بتياترو الحمراء بالاسكندرية
في ١٠ فبراير ١٩١٧ .

نفسه • وقد وضع موسيقاها جون بيزيه •

تدور أحداث هذه الاوبرا في اشبيلية ويتناول موضوعها قصة جندى اسمه دون جوزيه يترك ميكااليا الفتاة التي كان يبادلها الحب ، ويقرر من الجندية بعد ان يلحق اعانة برئيسه زونيغا ليلحق بفتاة عجيبة اسمها كرمين ويعيش بين قومه • غير ان الوفاق لا يدوم بينهما فينتهي به الامر الى ان يقتلها ويسلم نفسه • فهذا الحب بين جوزيه وكرمين حب عنيف تشغله انفصالات نفسية شديدة ، ومشادات خطيرة كان لهما جميعا أثر في تسير الاحداث • فالغضب مثلا كاد يدفع جوزيه الى ان يقتل اسكاميلو لولم تتدخل كرمين في الوقت المناسب • والخيرة قد دفعت الى ان يطعن كرمين نفسها في نهاية المسرحية •

ولعل في تصوير هذه المشاهد شيئا من الاسراف والغلو غير انها مع ذلك كانت تخاطب عاطفة الجمهور وتبثخي التأثير عليه • ومن خصائص هذه الاوبرا انها تصوّر ملاح من حياة الضجر وحبهم للطبيعة واقبالهم على الغناء • ولعل الجمهور كان يجد في ذلك شيئا جديدا •

ويشير محمد تيمور الى اسباب نجاح "كرمين" في مصريةقول : "على ان الرواية نجحت نجاحا كبيرا وأقبل الجمهور عليها في كل مرة مثلت فيها وكان بعض هذا النجاح راجعا الى سهولة الموضوع وموضوع الرواية موضوع حب وغرام وهجر وانتقام وكل هذا يفهمه الاديب والجاهل كما ان صوت منيرة ذلك الصوت العذب الذي اذا سمعه السامع ترنح وهتف ومال وصفق بيديه استحسانا واعجابا بتلك الرقة الكبيرة والبعة الناعمة الجميلة كانت ايضا من الاسباب التي شغفت في ضعف الذوق المسرحي لألحان الرواية • (١)

تاييس (١)

اوبرا من تأليف لويس غاليه وتلحين جول ماسنيه ، اعتمد مؤلفها على قصة اناتول فرانسيس " تاييس " (٢) وتروى هذه الاوبرا قصة راهب اراد ان يرشد احدى الخواني الى طريق الايمان فأفلح وغدت الثانية راهبة . ولكن الراهب احبها حباً دنيوياً وتخلّى في سبيلها عن روحانيته ، فأبّت ان تجاريه في حبه وعزمت على ان تتابع سيرها في السبيل التي حداها اليها . فهذه الاوبرا تطرح اذن قضية الايمان الصحيح والتوبة الصادقة ، وهي قضية كانت تهم الجمهور المصري .

غير ان " تاييس " لم تلق نجاحاً كبيراً في مصر كما يظهر من كلام تيمور التالي : " مكثنا سنة ننتظر تاييس الى ان اعلن عنها فذهبنا لرؤيتها واليوم نكتب منتقدين الرواية والالحان والتمثيل . أول ما نؤاخذ به صديقنا فرح افندي انطون هو اختياره رواية مشهورة بألحانها الافرنجية ، وان كانت مصرية الموضوع يظهرها لنا على المسرح المصري مشفوعة بألحان عربية مع علمه باختفاء الاعذار التي تذرع بها في كرمنا فالنوع الجديد الذي اتانا به لا يحتاج في المرة الثانية للفضجة التي احتاج لها في المرة الاولى ومنيرة حازت الشهرة التي كانت تصبو اليها فعلام تخرج للناس رواية كتاييس وليست هي بتاييس من وجهة الالحان والحن تاييس مشهورة طبقت شهرتها الخافقين وما هذا بأول نقد نوجّهه لصديقنا بل هناك نقد آخر أهم في نظرنا من النقد الاول وهو أن موضوع الرواية يصعب فهمه على الجمهور الذي يميل للتمثيل الفخائي

(١) اعتمدت في الكلام على هذه الاوبرا كتاب Louis Gallet وترجمة فرح انطون . مثلثيا
فرقة منيرة المهدية بمسرح الحمراء بالاسكندرية في ٢٠ نيسان ١٩١٨ ودار
التمثيل العربي في ٢٥ نيسان ١٩١٨ .

(٢) The World Great Operas p.406

في مصر لأن موضوعها فلسفي وكفى باسم اناتول فرانس مؤلف الرواية ليعرف الجمهور أنه يقدم على رواية يكاد ذهنه كثيرا لفهمها . (١)

العشرة الثانية : (٢)

استوحى محمد تيمور موضوع هذه الاوبرا من اوبرا " بارب بلو " ، فاحتفظ فيها بأحداث الاصل الكبرى ، والحق تفسيرات كثيرة بالتفاصيل المتفرعة عن هذه الاحداث ، فأنت بعيدة عن اصلها الذي اقتبست عنه . ويقول محمد تيمور في كلام له على هذه الاوبرا مخاطباً أحد اصدقائه : " اردنا يا صديقي ان نضع أول حجر في اساس الاوبرا كوميك الحقيقي فاختارنا رواية فرنسية (بارب بلو) Barbe-Bleue ومصرنا حوادثها فلم نجد عصراً من العصور التاريخية يلائم حوادث الرواية غير عهد المماليك ولم نشأ ان نختار عصراً من عصورنا الزاهرة كنصر الفراغة وعهد الحرب خوفاً من تشويه تاريخنا الزاهر . (٣)

يتضح من هذا الكلام ان التفسير الذي الحقه تيمور بهذه الاوبرا كان مقصوداً . ذلك انه كان يرمي الى خلق ادب قومي مصري وبالدرجة الاولى الى خلق كوميديا مصرية . ومن عناصر التفسير في هذه الاوبرا ان المؤلف جعل أحداثها تدور في بيئة مصرية ، وكتب حوارها باللغة العامية المصرية ، وضمنها اغنيات والحانا واشارات محلية .

(١) حياتنا التمثيلية ص ١٨١

(٢) من تأليف هنري ميلهاك ولودفيج هاليفي Henri Meilhac et Ludovic Halévy واقتباس محمد تيمور . وضع موسيقاها في الاصل جاك اوفنباخ Jacques Offenbach ووضع ارجالها في اقتباس تيمور بديع خيرى ولحنها سيد درويش . مثلها جوق الاوبرا كوميك بإدارة نجيب الريحاني بكازينو دى بارى في ١١ مارس ١٩٢٠ .

(٣) حياتنا التمثيلية ص ٣٠٠ - ٣٠١

وقد توخى محمد تيمور في هذه الاوبرا اضحاك الجمهور المصرى فاختار
لشخصياتها اسما غريبة كعلي بابا حمرا خضر وحسن عرنوس وشخشبار ، واكثر فيها
من النكات ، وانتقد المجتمع المصرى بطريقة ساخرة ، واستعمل عددا من الالفاظ
التركية . غير ان الفكاهة في هذه الاوبرا لم تغل احيانا من الابتذال . ولعل
السبب في ذلك ان المؤلف قد اضطر الى ان يراعى مستوى الجمهور الذى تقدم
له هذه الاوبرا .

سأحاول في هذا القسم ان ادرس النصوص الفرنسية والنصوص العربية دراسة مقارنة متوخيا ان اتناول نماذج تمثل الاتجاهات التي عرضت لها فسي القسم الاول من البحث . غير انه لن يتسنى لي ان اختار ما يناسب المقام من النصوص لأن المسرحيات التي عثرت عليها في اصلها الفرنسي وفي ترجمتها العربية قليلة جدا . بحيث يفقد الاختيار مستحيلا . لذلك فسوف ادرس المسرحيات التي تيسر لي الحصول عليها جميعا . وسأتبع في هذا القسم التقسيم نفسه الذي اعتمدته في القسم الاول ، فأبدأ بدراسة مسرحية " لويس الحادي عشر " باعتبارها من المسرحيات التي مهدت السبيل امام المسرحية الرومنطيقية ، ثم انتقل الى دراسة مسرحيات ليهنجو وندوما . تعد من صميم المسرح الرومنطيقى ، ومن ثم اتناول بالبحث مسرحيات من الاتجاه الواقعى ، وانتقل بعد ذلك الى الميلودراما ، فالكوميديا ، فالأوبرا ، على قدر ما تسلف النماذج التي بين ايدينا من هذه الفنون المسرحية .

١) لويس الحادي عشر = LOUIS XI

ترجم هذه المسرحية الشعرية اليا سرافيان . وقد نقلها نثراء وذلك لعدة اسباب ، منها صحوة ترجمة الشعر الى شعر ، ومنها ان الجمهور المصرى لم يكن يستسيغ — بصورة عامة — المسرحيات الشعرية لأن هذا يتطلب ثقافة مسرحية بعينها كانت مفقودة لديه . ومنها ان معظم الممثلين لم يكونوا قادرين على اداء الادوار عن طريق الشعر لأن ثقافتهم كانت في الغالب محدودة . لهذه الاسباب

بمعنا انصرف المترجمون عن استعمال الشعر وسيلة للترجمة . ويمكن ان تطبق هذه
الاحكام على كثير من المسرحيات الشعرية التي نقلت نثرا الى العربية . وفيما يختص
بمسرحية لويس الحادي عشر ، فان ترجمتها نثرا قد افقدتها شيئا من الايقاع الموسيقي
الذي تضمنه الاصل الفرنسي نأتى الايقاع الموسيقي في الترجمة العربية ضعيفا .
غير ان المترجم رغب في ان يتوالت عن هذا النقص ، فحاول ان ينقل الجو العام الذي
اراده كازيمير ديلافين . ويبدو انه افلح في ذلك في كثير من الاحيان . مثال ذلك
المقطع التالي الذي اراد فيه المؤلف ان يثير الم الجمهور وخزنه في كلام لنيمور على
موت والده :

" ينسى ما مضى ! هو ! ماذا اسمع ؟ ينسى اى شي ؟ ! اجنابته الهائلة
اضحاياه الجديدة ؟ ينسى يوم احضرنا ونحن ثلاثة اطفال ووضعنا تحت
آلة القتل زيادة في التنكيل وقتلوا في القسوة والظلم . . . يا لهول تلك
الساعة اني اذ مدت يدي نحوه كأني اودعه الوداع الأخير شعرت
بدموعه السخينة تتساقط عليهما قطرة قطرة . . . دموعه ؟ لا . . . ان
عينيه اللتين اطفأهما الالم لم يكن في وسعهما البكاء . . . " (١)

ويتقابل هذا النص في الاصل الفرنسي :

"Oublier ! lui ! qu'entends-je ? Oublier, quoi? son crime
Ce supplice inconnu, l'échafaud, la victime ?
Quoi trois fils à genoux sous l'instrument mortel,
. . . O moment d'éternelle pitié !
Tendant vers lui mes mains, pour l'embrasser sans doute,
Je crus sentir des pleurs y tomber goutte à goutte;
Les siens . . . Non, non: ses yeux, éteints dans les douleurs,
Ses yeux n'en versaient plus, . . . " (٢)

لقد استطاع الياس فياض في هذا المقطع — وفي مقاطع كثيرة غيره — ان

يؤدى الجو الشعوري الذي اراد المؤلف ان يخلقه وان هو لم يقدر ان ينقل موسيقى

الابيات بشكل يتناسب مع الاصل الفرنسي .

(١) لويس الحادي عشر ص ٣٤

(٢) Louis XI p. 37

أما الترجمة بذاتها فمقبولة اجمالاً وتدل على ان معرفة المترجم باللغتين الفرنسية والعربية جيدة . فالنص العربي سليم يكاد يخلو من الركاكة التي نصادفها — على تفاوت — عند بعض مترجمي تلك الفترة ، غير ان ذلك لا ينفي وجود عثرات فسي ترجمة الياس فياض هذه وسأحاول ان أعرض لها بشيء من التفصيل .

يقول كومين مخاطباً كواتيه في المشهد الرابع من الفصل الاول في حديث بينهما عن نيمور : *"Nemours était coupable"* (١) ومعنى ذلك بالضبط "لقد كان نيمور مذنباً" . وقد جاء في الترجمة العربية ما يلي : "لقد كان نيمور معتدياً اثماً فلاقى جزاءه" (٢) . فيبدو من ذلك ان الياس فياض هنا يتصرف في النص ولا يقوم بترجمته ترجمة دقيقة مع ان المعنى واضح سهل لا يحتاج نقله بدقة الى جهد كبير . ولعل مرد ذلك الى ان المترجم قد رغب في شرح المعنى وتفصيله لكي يسهل ادراكه عند الجمهور ، أو لكي يكون تأثيره فيه أشد .

وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني تقول ماري مخاطبة ولي السهد :

"Tout plait à dix-sept ans, monseigneur, et plus tard
L'avenir, qui vous charme, épouvante un vieillard.
Mais un beau jour, des fleurs, les danses du village,
Vont égayer pour lui ce saint pèlerinage.
Il faut que je me hâte." (٣)

وقد ترجم الياس فياض هذا المقطع كما يلي : "من كان في سنك يا مولاي يروق له كل شيء . ولكن المستقبل الذي يتراءى لك زاهياً وانت في السادسة عشرة ستراه مشوقاً مظلماً حين تبلغ الستين أو السبعين . على ان الجو جميل اليوم والفلاحين في رقص وطرب وذلك مما يجعل زيارة الملك لبيعة الحذراء بهيجة الرونق فيبعث الى نفسه شعاع السرور . فلاسرع باعداد هذه الازهار" (٤)

(١) Ibid. p. 10

(٢) لويس الحادي عشر ص ٦

(٣) Louis XI p. 26

(٤) لويس الحادي عشر ص ٢٢

ويبدو جليا ان المترجم ارتكب بعض الأخطاء حين حاول ان ينقل هذا المقطع
فترجم " dix-sept ans " " بالسادسة عشرة وينبغي ان تكون " السابعة عشرة "،
وترجم "vieillard" التي تعني " شيخا " بـ " حين تبلغ الستين أو السبعين " وذكر
" الملك " و " العذراء " وليس لهما ذكر في النص الاصيل وذلك لانه افاد هنا من
مخرنقه المسبقة لأحداث المسرحية وادخل الفاظا في غير موضعها . وليست هذه
التفسيرات أو الاضافات نادرة في هذه الترجمة، فقد ورد في كلام لنيمر مثلا : " ولكن
على كل حال لا انسى ذلك المشهد الرائع ما حييت " (١) وهذا الكلام اضافة من
المترجم لا وجود لها في الاصل الفرنسي .

وفي حديث بين كولين ونيمر يذكر فيه هذا مقتل ابيه يقول نيمر :
(٢) " Ah ! mon père ! mon père " ومعنى ذلك : " آه ! يا ابي ! يا ابي ! "
ولكن الياس فياخر ترجمه بقوله : " ولا يمحو الدم الا الدم " (٣) . والحق ان هذه الفكرة
كانت تساور نيمر وتشغل باله، غير انه لم يصرح بها حين قال " آه يا أبي " . وفي المنظر
الرابع من الفصل الثالث يقول اوليفيه Olivier : (٤) " Plût au ciel "
فترجم الياس فياش ذلك بما يلي : " هذا ما يتمناه كل مناص لفرنسا " (٥) . ولا علاقة
لهذا القول بقول اوليفيه " ليرق ذلك السماء " . ولعل المترجم تجنب هذه العبارة
لاسباب دينية .

(١) لويس الحادي عشر ص ٣٥

(٢) Louis XI p.38

(٣) لويس الحادي عشر ص ٣٥

(٤) Louis XI p.67

(٥) لويس الحادي عشر ص ٦٣

وشبيه بهذا الخطأ ذاك الذى ارتكبه المترجم حين حاول ان يترجم قول
 ماري *Marie* الملك في المنظر السابع من الفصل نفسه (١) "Vous riez" وتعني
 بذلك "هل تضحك" أو "هل تستهزئ" ، بينما رأى المترجم انما تعني "انا لا املكك يا مولاي
 بل اقول ما يخالف نظري" (٢) وليس هذا من الدقة في شيء . ومن الطبيعي الا تكون
 اشباه هذه الاخطاء ناجمة عن عجز لدى المترجم عن ادراك المعنى وانما يبدو ان
 المترجمين كانوا يبالغون لقلمهم العنان احيانا دون ان يدققوا في المعنى الذى
 اراده المؤلف ، أو أنهم كانوا يتصرفون في الاصل لكي يجعلوه مقبولا لدى الجمهور المصرى .
 وعند المترجم الى اناشيد الفلاحين في المسرحية فنقلها شعرا . من

ذلك النشيد التالي في مطلع الفصل الثالث :

Quel plaisir ! ... Jusqu'à demain
 Sautons au bruit du tambourin.
 Pour étourdir le chagrin,
 Filletes,
 Musettes,
 Répétez mon refrain !
 A la gaieté ce beau jour nous convie:
 L'esprit libre et le cœur content,
 Demandons tous bonheur et longue vie
 Pour le roi que nous aimons tant." (٣)

والترجمة العربية لهذا النشيد هي التالية :

"مارسيل - (يفني والفلاحون يفنون معه)

الرقص الرقص حلا الآنا لا عاش الهم ولا كانا

هيا نرقص هيا يا صاح اليوم تطيب لنا الافراح
 فأدر بالصقوك ووس الراح وهلم نغني الحانا

ولندع جميعا بلسان فرد لله الرحمن
 ليدم لويسا بأمان ويفخر عليه الاحسانا

(١) Louis XI p. 74

(٢) لويس الحادى عشر ص ٧٠

(٣) Louis XI p. 54

لم يترجم الياس فياض النص الفرنسي ترجمة حرفية ، بل أضاف اليه إضافات ربما دعاه اليها الوزن الشعري منها : " فأدبر بالصفو كؤوس الراح " ومنها " فرد للمسه الرحمن " . ولئن استطاع المترجم ان يؤدى المعنى العام الذى عبر عنه كازيمير ديلافين ، فانه اضطر الى ان يضحى ببعض التفاصيل . من هذه التفاصيل : " رددوا لازمتي " ، ومنها " لنقفز على صوت الطبل " التى وضع بدلا منها : " الرقص الرقص حلا الآن " . وهذا التخيير الذى الحقه الياس فياض بالاصل لم يفقد الترجمة قيمتها اذ أنه حافظ على روح النص الفرنسي وان دعت به ضرورات الشعر للتخلي عن ترجمته ترجمة حرفية . وفي المنظر الثاني من الفصل نفسه يردد مارسيل والفلاحون اللازمة نفسها التى وردت في هذا النشيد . ألا ان الياس فياض يحدث فيها تغييرا في الترجمة العربية بحيث تصبح كما يلي :

ما دام لنا صدر الامر	بالرقص فليس لنا عذر
ان تريستان له اجر	فأدم يا رب تريستاننا . (١)

وفي نهاية المنظر الاول من هذا الفصل ، يعيد مارسيل غناء قسم من النشيد ، وقد حذف هذا القسم من الترجمة العربية وان كان المترجم قد اشار الى ان هناك غناء عندما انتهى المنظر بقوله : " مارسيل (يعني ايضا) " (٢) . ومما يسترعي الانتباه بهذا الشأن ان الياس فياض حذف منظرا بكامله هو المنظر الثامن من الفصل الثالث وهو منظر قصير تناجي فيه ماري نفسها بعد حديث بينها وبين الملك لويس . وتستهل ماري هذا المشهد بكلام على طيبة الملك وحلمه . (٣) ولعل هذا ما دفع المترجم الى ان يحذفه . ذلك ان الملك يظهر اجمالا بمظهر النبيل المراوغ ولعل اظهره احيانا بنير هذا المظهر بعد عائقا في سبيل الخاية الاخلاقية التى كان يهدف اليها المؤلف والمترجم معا .

(١) لويس الحادى عشر ص ٥٥

(٢) المصدر نفسه ص ٥٢

(٣) Louis XI p. 77

من هذا كله ، يمكن القول ان الياس فياض تصرف في ترجمة هذه المسرحية وقد حاولت ان ارد هذا التصرف الى اسبابه — بمقد المستطاع — في تضاعيف المقارنة . الا ان ترجمته تبقى مقبولة اذا قيست بالترجمات القليلة التي بقيت لدينا من ترجمات تلك الفترة .

(٢) مضحك الملك = Le Roi S'amuse

مسرحية شعرية لفكتور هيجو ترجمها نثرا الى العربية الياس فياض الذي يبدو أنه لم يجد في ترجمة هذه المسرحية كما اجاد في ترجمة المسرحية السابقة . فالماخذ على هذه الترجمة كثيرة . فمن هذه المآخذ ان المترجم قسم المسرحية الى فصول خمسة دون ان يفصل بين اجزاء الفصل الواحد بمناظر أو مشاهد ، فأتى الكلام متصلا ، والسياق المسرحي مضطربا في كثير من الاحيان . مثال ذلك ان المترجم في الفصل الثاني من المسرحية يصل ما بين كلام تريبوليه "Triboulet" مع سلتاباديل "Saltabadil" في نهاية المنظر الاول وكلام تريبوليه وحده في المنظر الثاني . ومثاله ايضا انه عمل على دمج الفصلين الرابع والخامس فجعلهما فصلا واحدا بعد ان عمد الى الاختصار او الحذف . وهذا الحذف يمكن ان يعد من المآخذ الرئيسية على الترجمة . فقد حذف المترجم المنظرين الاخيرين من الفصل الخامس ، اي المنظرين الرابع والخامس . ويقوم المنظر الرابع على حوار بين تريبوليه وابنته بلانش "Blanche" التي كانت تحتضر . أما المنظر الخامس فحديث يجري بين تريبوليه وافراد من الشعب . فهذان المنظران لا يضيفان اضافة كبيرة الى سير الاحداث في المسرحية . ولربما وجد المترجم أن نهاية المسرحية الدرامية كانت باكتشاف تريبوليه ان المطعون بسيف سلتاباديل لم يكن سوى ابنته بلانش ، فأثر ان يحذف هذين المنظرين .

وفيما يتصل بهذا المأخذ نفسه ، فإن المترجم عمد الى حذف جميع التضمينات التي تختص بالدكتور وشخصيات المسرحية ، بالإضافة الى حذف المقاطع المختلفة كحذفه الاغنية التالية التي يؤديها الملك وتريبوليه معا :

"Le Roi: Vivent les gais dimanches
Du peuple de Paris !
Quand les femmes sont blanches ...
Triboulet: Quand les hommes sont gris" (١)

ومعنى هذا الكلام : " لتدم ايام الآحاد المرححة لشعب باريس ، عندما تكون النساء بيضا ...
تريبوليه : ويكون الرجال في حالة سكر شديد " . (٢)

وكان اولى المترجم الا يحذف مثل هذه الاغنية لأن لها دلالة في المسرحية . ذلك انها تسلم في ابراز ناحية الحبث واللامبالاة في شخصية الملك وبخاصة ان تلك الناحية في شخصيته تقوم بدور كبير في تسيير احداث المسرحية . كذلك فإن المترجم يحذف الاغنية التي يبدأها دي بيان "M. DePienne" ويكملها تريبوليه في المنظر الثالث والتي مطلعها :

"Quand Bourbon vit Marseille,
Il a dit à ses gens: ... " (٢)
أي : " عندما شاهد بوريون مرسيليا قال لأهلها ... "

ولعل حذف هذه الأغاني ناجم عن صعوبة نقلها الى العربية بالشكل الذي وردت فيه في الأصل ، وقد يكون مرد ذلك الى ان الاشارات التي يرمز اليها المؤلف لم تكن تنمّ الجمهور المصري .

ولم يقتصر المؤلف على حذف بعض المناظر والاغاني من المسرحية ، بل حذف

Le Roi S'amuse pl348(١)

Le Roi S'amuse p. 1420 (٢)

كثيرا من المقاطع والجمال والعبارة ، مما لا يتسع المجال لذكره ها هنا .
ولئن كان المترجم قد حذف من ^{الاصلي} مواضع من المسرحية ، فانه قد اضاف الى
هذا الاصل وزاد عليه في مواضع اخرى . فها هي بلانش تقول مخاطبة دام بيرارد
" Dame Béarde " في المنظر الخامس من الفصل الثاني ، منبهة اياها انما تفتقد
الملك :

"Le dimanche jamais ne revient assez tôt
Quand je ne le vois pas, ma tristesse est bien grande." (١)

وقد نقل المترجم هذين البيتين كما يلي :
" ما أبداً يوم الأحد . اجدا الايام شهورا
حين لا اراه . واشعر كأن حبرا يضط على صدري " . (٢)

فجملة " اجدا الايام شهورا حين لا اراه " لا وعود لها في النص الفرنسي .
والجملة التي تليها تنوب عن : " يكون حزني شديداً " . فكأن المترجم يسترسل في
صياغة النص العربي دون ان يسير الاصل اى انتباه احيانا . وربط ترجمته المترجم
ها هنا هذا التحوير أو هذه الاضافة ، اعتقاداً منه ان نقل المعنى بشيء من المبالغة
يكون اثره في البصير اشد .

ولا يقتصر المترجم في بعض الاحيان على الاضافة الى الاصل ، بل يحدث
تغييرات تدل على انه لم يفهم النص الاصيل . من ذلك قول بلانش متكلمة على الملك

في المنظر الرابع من الفصل الثاني :

"Dans ses yeux on voit son coeur paraître
Un grand coeur" (٣)

ومعنى ذلك : " في عينيه يظهر قلبه ، قلبه الكبير " .

(١) Le Roi S'amuse p. 1395

(٢) مضحك الملك ص ١٧

(٣) Le Roi S'amuse p. 1392

وقد جاء في الترجمة التي بين يدي ما يلي :
" ان قلبه يتملك في عيني فتوذو قلب تبير " (١)

وفي هذا تحريف واضح للنص الفرنسي . وفي المشهد الثالث يقول باردليان
(٢) " Le bon conte ! " / " يا للكونت الطيب " ا وقد نقل المترجم ذلك
الى : " حديث خرافة " (٣) وليس بين المصنفين علاقة . غير ان التحريف ها هنا لا يمكن
ان يرد الى عجز المترجم عن اداء المعنى المقصود ، وان لم يكن لهذا التحريف ما
يسوغه . وفي حديث بين الملك وتريبوليه في اول المسرحية ، يقول الملك متكلماً على بلانش :
" Une femme bourgeoise, et de naissance obscure,
Sans doute, mais charmante ! " (٤)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " لا شك اننا امرأة بورجوازية
ومن اصل غامض ، ولكنها فاتنة " . (٥) وقد ترجم المترجم ذلك كما يلي :
" ان الفتاة من الطبقة الوسطى ولكن ليس في بنات الاشراف من هي اجمل
منها " (٥) . والمحق ان المؤلف لم يأت على ذكر بنات الاشراف في النص ،
ولا هو اقام مقارنة بينها وبينهن ، فكان ذلك تصرفاً من المترجم .
وما يستعري الانتباه ان المترجم أحدث تغييراً في بعض اسماء العلم التي

وردت في المسرحية فصار سلتباديل " ساندويل " ، واصبحت دام بيرارد " Dame Bérardel "

" بريجيت " ، واضحى غوشيه ماهيه " Gaucher Mahier " " روبير مين " .

وهذا التحوير في الاسماء ليس شديداً المخلوطة ، غير انه لا داعي له . وربما عاد

ذلك الى ان المترجم الفى الاسماء التي اختارها اسهل من تلك التي وردت في الاصل
الفرنسي .

(١) مضحك الملك ص ١٦

(٢) Le Roi S'amuse p. 1353

(٣) مضحك الملك ص ٥

(٤) Le Roi S'amuse p. 1337

(٥) مضحك الملك ص ١

ويضاف الى هذه المآخذ جميعا ان المترجم وقع في أخطاء تتعلق بدليعة
السبارة فأتى تعبيره ركيكا في بعض الاحيان . مثال ذلك ان مدام بيرارد تقول مخاطبة
تريبوليه في المنظر الثالث من الفصل الثاني :

"Et comment voulez-vous qu'un homme ici pénètre ?" (١)

وقد جاء في الترجمة العربية ما يلي : "وكيف يستطيع للرجل بلوغ هذا
المكان" . (٢) فاستعمال صيغة المجدول ها هنا ليس من العربية الصحيحة في
شيء ، وانما هو ترجمة حرفية لصيغة انكليزية أو فرنسية تحاشاها المؤلف في النص
الفرنسي .

من هنا كانت هذه الترجمة رديئة بوجه عام ، يكثر فيها الحذف من الاصل ،
والزيادة عليه ، والتصرف في مسانيه ، دون ان يكون لهذا التصرف مسوغ في كثير من
الاحيان .

(٣) ماري تهودور أو نقاش النخاجر = Marie Tudor

مسرحية من مسرحيات هيجو النثرية ، نقلها الى العربية الياس فياض .
وتكرر في ترجمة فياض هذه المقاطع الشعرية التي تنالا الاصل الفرنسي من معظمها . وقد
حرص المترجم بشكل خاص ان ينهي فصول المسرحية جميعا — ما عدا الفصل الرابع —
بأبيات من الشرارضاء للجمهور المصري ، فدفعه ذلك الى ان يحدث تغييرا في نهاية

(١) Le Roi S'amuse p.1389

(٢) مضحك الملك ص ١٥

(٣) الصفحتان ١٣ و ١٤ موزقتان من المخطوطة التي بين يدي .

المسرحية . فالمسرحية تنتهي في الاصل بقول سيمون رينار "Simon Benard"

بعد ان سألته/عن قاتل فبيانو فبياني ^{الملكة} : " Fabiana Fabiani"
"Moi. J'ai sauvé la reine d'Angleterre"(١)

وترجمة هذا الكلام ما يلي : " انا . لقد خلّصت ملكة انكلترا " . غير ان
المترجم لا ينهي المسرحية ها هنا بل يضيف اليها عددا من الابيات تقرر الملكة
في ختامها ان تعتمد سياسة اللين والعفو ، وان تقيم احتفالا يتم فيه زفاف جيلبير
Gilbert وجان Jane . وفي تغيير نهاية المسرحية هذا تحقيق
لمبدأ العدالة الشعرية الذي كان الجمهور يطلبه في نهايات المسرحيات .

ولا تقتصر الإضافات في هذه الترجمة على نهاية المسرحية ، بل تتعداها
الى اماكن مختلفة منها . من ذلك المقطع الشرسى الذى يستعمل به جيلبير الفصل
التالى

الرابع

سلام على ما مر من عيشنا العذب	اوقات لم نعرف سوى لذة القرب
اوقات كان الدهر ييسم نثره	وكنا من الاغراج في مرتع غصيب
سلام على ذاك الزمان وحسنه	من العاشق المدمود والواقى الصب . . . (٢)

ومن ذلك ايضا قول جيلبير واصفا جمال جان :

" انظر الست ترى جدالا باشر	فضح الشموس وأفجل الاقمار
انظر الست ترى مناسن ملحة	تسبي العقول وتبهر الابصارا (٣)
لله ما أحلى الشرام لدى امرئ	عشق الحسان وادرك الاوطارا

فهذان المقطعان لا وعود لهما في الاصل ومعظم هذه المقاطع غزلية .

(١) Marie Tudor p.551

(٢) ماري تيودور ص ١٣٧

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠

واغلب الظن انما كانت تغني . وقد يكون ذلك من الاسباب التي حدث المترجم ان يضيفها الى النص الاصلي . والحق ان اضافة المقاطع الشعرية الى الترجمات العربية لم تكن تقليدا غريبا في المسرح المصري . وقد اشار محمد تيمور الى اثر الخناء في الجمهور فقال في كلام له على اطوار التمثيل : " انتقل التمثيل بعد ذلك الى طوره الثاني يوم احترف المرحوم الشيخ سلامة حجازي التمثيل العربي ففي هذه ارتقى اسلوب المسرحيين وترجمت عدة روايات فنية عن الانرسيية والانكليزية فرأينا على مسرح عبد العزيز روايات شكسبير وهيجو وكورنيل وديماس الكبير ولكنهم كانوا يعتمدون الى مزجها بالالحن وتشويه بعض مشاهد ما ارضا للجمهور وكان هذا التفسير نتيجة لسماع الالحن الشجية التي ينشرها الشيخ سلامة حجازي . . . " (١)

وفي المسرحية أبيات وضعت للنساء صاغها المترجم على طريقة الموشحات منها :

من اودع الالفان	سوام الهند
واثبت الربحان	في صفحة الخد
قضى على الولهان	بالدمع والسند (٢)

ولا ريب ان اشباه هذه الابيات كانت تطرب الجمهور المصري فلم يكن بد للمترجم من ان يدخلها احيانا في النص اذا هو اراد ان يرضي هذا الجمهور . ولئن كان المترجم قد زاد على الاصل احيانا ، فانه قد حذف منه احيانا أخرى ، وان كانت المقاطع التي اضافها اكثر بكثير من تلك التي حذفها . ومن الاجزاء التي حذفها المترجم الاغنية التي ينشدها فبياني للملكة والتي مطلعها ما يلي :

"Quand tu dors calme et pure (٣)
Dans l'ombre sous mes yeux..."

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٣

(٢) ماري تيودور ص ٤٤

(٣) Marie Tudor p. 462

وترجمة هذا المطلع ما يلي : "عندما تنامين وتكونين هادئة هانية ،
في الظل تحت ناظري"

ولربما وجد المترجم صعوبة في ان ينقل هذه الاغنية شعرا الى العربية

فخذونا ووضع مكانها البيتين التاليين :

لا تلت من طيب وصلكم املا ان انا حاولت عنكم بدلا
لاي حال يرم غيرا مــــوا قلب على نرط حبكم جبلا (١)

ولا أثر لهذا الكلام في ما يقابله في النص الفرنسي .

ونلاحظ في هذه الترجمة عيبا تنطوي عليه معظم الترجمات التي لدينا — على

تفاوت في النسبة — هو عدم الدقة في نقل المعنى الفرنسي . ففي حديث بين الرمل

المبتول وفياني ترد العبارة التالية على لسان الرمل :

(٢) "Chose creuses que cela !"

وقد جاء في الترجمة السريية مقابل ذلك : "ولكن كل هذه المواهب لم تكن

ترضي اطماعك الاشعبية" . (٣) ومعنى العبارة الفرنسية هو التالي : يا لتلك الاشياء

الفارقة ! فالمترجم هنا يتصرف في المعنى لا عن عجز منه على فهمه لان المعنى

واضح كما يبدو . ولعل مرد ذلك الى انه وبعد البعلة التي اختارها اكثر ملاءمة

لأسياق الذي اعتمده في ترجمته . وربما تكون الإشارة الى اطماع اشعب قد رافقه ،

خاصة ان مثل هذه الإشارة كثير في النص السريي . من ذلك انه يورد على لسان

جلبير البيتين التاليين أدبي العلاء :

(١) ماري تيودور ص ٨

(٢) Marie Tudor p.444

(٣) ماري تيودور ص ٤٩

نعوذ بالله من غشوان يكن باللب مصفحات (١)
ومن صفات النساء قدما أن لسن في الود منصفات

ومن ذلك البيتان التاليان لامتني ، تستشهد بهما الملكة :

إذا انت اكرمت الكريم ملكته وإن انت اكرمت اللئيم تمردا (٢)
فوضع الندي في موضع السيف بالسلا فترك وضع السيف في موضع الندي

فهذه الاشارات الى التراث العربي متعمدة على ما يظن ولم يكن غريبا

انها كانت تستلوي الجمهور الذي كانت ثقافته الاساسية الثقافة العربية . فالمرجم

يستفيد مما علق بذاكرته احيانا لينقله الى الجمهور الذي كانت لديه القدرة في

الخالب على ان يتتبع الاشارات التي ينوء بها .

وفي كلام لاورد مونتاجو "Montagu" على فباني يقول مونتاجو:

"Le peuple ne le hait pas moins que nous. Quelle
fête dans Londres le jour de sa chute" (٣)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " ان الشعب لا يكرهه اقل مما

نكرهه . اي عيد سيكون في لندن يوم سقوطه " . اما الياس فياخر فقد ترجمه كما

يلي : " لقد بلغ الحق من الشعب على هذا المحظي مبلغا عظيما " . (٤) وهذا

الكلام لا يختلف في جوهره عما ورد في الاصل الفرنسي ولكنه لا يعد ترجمة امينة له .

ويبدو ان المترجم قد ركن الى السبولة فنقل شيئا مما قاله المؤلف دون ان يتكلف عنا

الدخول في تفاصيل الاصل .

ومن الملاحظات التي تبدي حول اسلوب الترجمة ان الياس فياخر اعتمد السجع

(١) ماري تيودور ص ٩٨

(٢) المصدر نفسه ص ٩٠

(٣) Marie Tudor p.424

(٤) ماري تيودور ص ١٢

أحيانا كما في قول كلانتون "Clinton" في المنظر الاول من الفصل الاول : "اذا كانت الملكة في قصرها تتنعم وتتمتع • فالشعب من جور عشيقها يتأوه ويتوجع...". (١)

ويتأبل هذا الكلام في الاصل الفرنسي ما يلي :

"Vie joyeuse ! vie joyeuse ! Pendant que la reine rit, le peuple pleure". (٢)

والترجمة الدقيقة لما جاء في النص الفرنسي : "يا لها من حياة سعيدة ! يا لها من حياة سعيدة ! فبينما تضحك الملكة ، فالشعب يبكي " • من هنا يبدو ان اللب السجع قاد المترجم الى ان لا يكون دقيقا في نقل المعنى الاصيل •

ومن المقاطع التي يعتمد فيها المترجم على السجع المقطع التالي الذي يستعمله بيلبير بتوله : "ملا يا جان والبني مني بضع لحظات • فان مرآك يخفف عني بغير ما اجد من متاعب الحياة • أجل انني بمرآك انسى اساءات ايام رمثني بشروها • واقضي معك اوقات تمر ولا اشعر بمرورها...". (٣)

فالمترجم هنا قد وقع في الصنعة والتكلف وابتعد بعض الشيء عن الاصل الفرنسي • ولعل الجمهور المصري كان يستسيخ الاصفاء الى هذا الكلام السجع متأثرا بالذوق الادبي الذي نشأ عليه •

(٤) البرج الـنائل = La Tour de Nesles

ترجم فن انطون هذه المسرحية عن اسكندر دومل الاب ووقع في هذه الترجمة في معظم الاخطاء التي وقع فيها غيره من المترجمين •

(١) ماري شيودور ص ٦

(٢) Marie Tudor p.421

(٣) ماري تيودور ص ٢٨

فهو يعمد ها هنا مثلا الى حذف ما لا يروقه في الاصل الفرنسي . من ذلك
انه يحذف مشهدا بكامله هو المشهد الاول من الفصل الثالث . ومجمل هذا
المشهد القصير انه حوار بين ريشار وسيمون لا يضيف اضافة كبيرة الى احداث المسرحية .
ولعل هذا هو السبب الذي حدا **فرع انطون** الى ان يحذفه وينتقل الى المشهد
الذي يليه ، وهو مشهد له علاقة وثيقة بسير الاحداث اذ نعلم فيه ان اللوفر مقلل وهذا
امر يدعو الى كثير من التساؤلات والافتراضات ، مما يتوى عنصر التشويق في المسرحية .
ومن المقاطع التي عمد فيها فرع انطون الى الحذف مقطع على لسان

سفوازي "Savoisy" يتقرب فيه الى الملكة فيقول :

Nous ne vous perdrons pas, madame; vous serez notre
reine toujours, reine par le sang, reine par la beauté;
et voussserez toujours véritablement régente de France,
tant que notre loi, que Dieu garde, conservera des
yeux et un coeur. (١)

وقد اكتفى المترجم بأن ينقل هذا الكلام كما يلي : " انت يا سيدتي ملكة
علينا في كل حال في حضور الملك وفي غيابه " . (٢) وربما لم يشأ فرع انطون ان
يدخل في التفاصيل التي دخل فيها دومبيلانها لم تكن تعني الجمهور المصري
في شيء .

وتكرر في هذه الترجمة الاضافات الى الاصل . وجلها اضافات شعرية في
مطالع الفصول أو في نهاياتها أو في متونها مثال ذلك ما يرد على لسان بوريدان
في المشهد الخامس من الفصل الثالث :

(١) La Tour de Nesles p. 30

(٢) البنج الهائل ص ٣٧

بقدر الصعود يكون الهبوط
وكن في مكان اذا ما سقطت
فاياك والرتب العالية (١)
نهضت ورجلاك في عافية

فهذان البيتان من الشعر الحكيم الذي نشره المترجم في تضاعيف المسرحية

لأسباب تتعلق بذوق الجمهور . ومن هذه الإضافات الشعرية ما انشدته النساء في

مطلع الفصل الثاني :

قد بدا ضوء النهار	وانجلت شمس الصباح
وهي صارت في انتظار	اشتيا شمس الملاح
ليس يكفي نورها قسوا	في انيري ذا المقام (٢)
فبلا نورك انسا	في ظلام في ظلام

وليس لهذا الشعر قيمة كبيرة ويبدو ان تكرر "شمس" و "في ظلام" قد

فرضه الوزن . غير ان هذا الشعر كان يخفي ، وكان الجمهور المصري يهتز له

متأثرا بالقيم الموسيقية التي يؤديها . وقد علّق فرح انطون على هذه الناحية

في هامش في الفصل الرابع يعتذر فيه عن الركافة التي لحقت ببعض الاشعار فيقول :

" انشأ للرواية هذه الابيات والتي ترد بها مـرغريت "Margueritte" عليها
حضرة الشاعر المصري المعيد الياس افندي فياض مكاتب جريدة البصير الخراء
في العاصمة . اما الابيات التي تقدمتها ومطلعها (لام فيكم) فهي من نظم
شاعر المعية السنية حضرة احمد بك شوقي صناجحه مصر وبلبل القطر . وية تنم
المعرب هذه الفرصة لا ليعتذر عن قلة النظم وقلة الالمان في الرواية فانه
يرى ان الشعر والفناء لا دخل لهما في هذا النوع من الرويات وحسبه حجة
على ذلك تجرد الاصل منهما . ولكن الأمر الذي يريد الاعتذار عنه ضعف
كثير من المنظوم واستخدامه في سياق الرواية بنسبة ابيات للشعراء الخابرين
دعت اليها العجالة ولا حاجة للدلالة عليها لظهورها بين اخواتها ظهور
الشعرات البيض في الثور الاسود . . . على انه لا اكثر سوادا من غناء الملكة
مع بوريدان في ختام الفصل الثالث ومع ذلك فالعامة وكثيرون من الخاصة على
استحسانه وطلبه حتى ان جدران التياترو العباسي كادت تميد من تصفيق
الحاضرين وصراخهم عند استعادتهم هذا الغناء . وقد ذكرت تلك الابيات
وما كان من بابها مراعاة لذوق الجمهور ايضا وان كان فيها مخالفة للطبع
والوضع " (٣)

(١) البرج المائل ص ٦٣

(٢) المصدر نفسه ص ٣١

(٣) المصدر نفسه ص ٩٤-٩٥

يتضح من هذا الكلام انه كان للجمهور تأثير كبير على المترجمين باعتراف هؤلاء انفسهم وان بالامكان ان ترد كثيرا من اللفظات التي كانت تحدث في الترجمات الى اغطارار المترجمين الى ان يراعوا ذوق الجمهور . وفرح انطون الذي يرى ان كثرة الابيات لا ضرورة لها في مسرحية كهذه ويحتج على ذلك بخلو الاصل منها قد وقع في شيء من التناقض لأنه اكثر من ايراد المقاطع الشعرية في المسرحية ومرد ذلك الى اثر الجمهور فيه كما يعترف هو نفسه . وقد حدا ذلك المترجم الى ان يدخل في مسرحيته ابياتا من الشعر العربي القديم الذي نشأ الجمهور على قراءته وحفظه . من ذلك ابيات للمتنبي ترد على لسان بوريدان هي التالية :

يحق لي البكاء على الكرام	فقد قلوا وزاد بنو اللئام
مضى جميل الكرام وجاء بئس	يرى الاحسان في نقض الزمام
يدوس يمينه ويخون عهدا	ويحسب انه عالي المقام
تساوى الناس حتى صرت اخشى	تشابههم علينا في الختام (١)
وصرت اشك فيمن اصطفيسه	لسلي انه يحسن الانعام

فهذه الابيات وامثالها لم ترد في المسرحية اتفاقا وانما هي ابيات حكمية لها علاقة بالهدف الاخلاقي الذي كان يصبوا اليه المترجمون في ترجماتهم . غير ان رجوع فرح انطون الى ما علق بذاكرته مما حفظه من الادب العربي القديم اوقعه في التكلف احيانا كأن يقول على لسان سفوازي : " ما لكم تكأتم علي كتكأكم على ذي جنة افرنقوا عني " (٢) وأغلب الظن ان الموقف الذي كان فيه سفوازي لا يقتضي مثل هذه العبارة التي اتت نابية متكلفة في السياق الذي وردت فيه .

وبالاضافة الى ذلك كله ، فان فرح انطون لم يكن دقيقا في الترجمة في كثير من الاحيان . ففي حديث بين مرفريت وركوتيه "Gaultier" مثلا تقول مرفريت متكلمة على

(١) البحر المائل ص ٦٤

(٢) المصدر نفسه ص ٨٩

فيليب "Phillipe" ، اخي كوتيه :

"Je l'aime déjà d'une partie de l'amour que j'ai pour vous"(١)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : "لقد بدأت اكن له جزءا من الحب الذي اكنه لك " . وجاء في الترجمة التي لدينا ما يلي : "وحبيب الى قلبي حبيب حبيبي" (٢) فهذه البسطة لا تؤدي المعنى المطلوب بالضبط ويحيط بها شيء من الابهام . ولعل المترجم قد اتى بها ظنا منه انما لا تغلو من الطرافة .

وفي المشهد الثالث من الفصل الاول تقول المرأة المقنعة لبوريدان :

"Parce qu'il n'ya que deux mots à dire, et qu'il y a quatres oreilles pour entendre" (٣)

وقد ترجم فرح اندلون ذلك كما يلي : "المانع رغبتني في ان لا تسمعكما الا اذنان فقط وهنا كما ترى اربع آذان" (٤) والترجمة الدقيقة هي التالية : "لأن لدى كلمتين فقط اقولهما في حين ان هناك اربع آذان تسمعكما " .

ومن ذلك ايضا ان المترجم يعمد احيانا الى الشرح حيث لا تدعو الحاجة

اليه كأن يقول اورسيني "Orsini" للامثلة حين تطلب اليه ان يلزم الصمت :

"Il sera sourd comme il sera muet" (٥)

فيترجم فرح اندلون ذلك بقوله : "سيكون اصم ابكم لا يسمع ولا يتكلم" (٦)

فجملة "لا يسمع ولا يتكلم" اضافة نافلة لا وجوب لها . غير ان المترجم جاء بها زيادة في الايضاح .

(١) La Tour de Nesles p. 27

(٢) البع الهائل ص ٣٣

(٣) La Tour de Nesles p. 10

(٤) البع الهائل ص ١٢

(٥) La Tour de Nesles p. 37

(٦) البع الهائل ص ٤٥

وفي كلام لكتوته يطلب هذا من الملكة قاتل اخيه فيقول :
(١) "Il me faut son meurtrier, Margueritte"

ومعنى ذلك ما يلي : " ينبغي ان اصل الى قاتله يا مـرغريت " .

وقد ترجم فرح انطون هذه الجملة بأبيات شعرية اربعة هي التالية :

قتلوا اخي يا مـرغريت فرحمة	بصبا اخي وخذي له بالشار
أكون منك مكان خل صادق	وأبيت في هذا الاسى والعار
هلا بحثت مـرغريت عن اللثيم	ابن اللثيم الخائن النـسـار (٢)
ذاك الذي قتلت يداه اخي غيايب	لأبعثن بروحه للنـسـار

ويظهر ان المترجم ها هنا قد نقل النص شعرا وزاد عليه لأن النص في

سيفته السرية يبدو أشد تأثيرا في الجمهور لما يتركه فيه من مشاعره ويبعثه في نفسه
من الم .

ومن اللغات التي ارتكبتها فرح انطون في هذه الترجمة انه استبدل بـغليب

له بل "Philippe Le Bel" لويس له بل في المشهد الثاني من الفصل الاول

وذلك في الكلام التالي : " من منذ ساعتين يا سيدى وقد بنتما راغبا في مشاهدة

الملك عند دخوله الى باريز بموكبه الفخم اذ لا ينبغي عليك ان جلالة الملك لويس

العاشر قادم بعد غد الى نافار ليخلف على عرش فرنسا اباه لويس له بل . (٣)

ومن الملاحظات التي تبدى حول هذه الترجمة ان فرح انطون استعمل لفظة

عامة في قول لاندري "Laundry" : " وترضونك في صدر الجريدة : لا تخدم غير

(١) La Tour de Nesles p. 43

(٢) البحر المائل ص ٥٠ - ٥١

(٣) المصدر نفسه ص ٨

الصالح العام وخير البلاد والحق وشرف الإنسانية... (١) ويبدو أنه لا مسوغ لاستعماله
لفظة "برضو" هنا خاصة ان المترجم تجنب استعمال اللفاظ العامة في فصول
المسرحية جميعا .

وعلى الرغم من هذه المآخذ على ترجمة فتح انطون هذه ، فان المترجم استطاع
ان يحافظ على روح الأصل في مواطن كثيرة من المسرحية ، والتصرف الذي الحقه باجزاء
منها كان مقبولا في احيان كثيرة ، دعت الى اسباب تتعلق غالبا بطبيعة الجمهور
المصرى .

(٥) ملائم النساء = Catherine Howard

ترجم هذه المسرحية عن دومسالا ب توفيق كتمان كما في المخطوطة التي
بين يدي . وهذه الترجمة بعيدة عن الأصل من وجوه عديدة .
يجعل توفيق كتمان هذه المسرحية في فصول ستة بينما هي في الأصل
الفرنسي / خمسة فصول . ذلك ان المترجم يقسم الفصل الثاني في الأصل الى فصلين
وليس هذا خطأ ذا بال لأن الفصل الثاني في الأصل يقسم الى لوحتين (Tableaux) .
ونلاحظ ان المترجم يحرص على ان يستكمل فصول المسرحية بأبيات من الشعر ، منها ما
هو موضوع للفناء . وكأنه بذلك يميل الى تنبيه الجمهور الى ان الفصل قد ابتدأ
فعلا ، هذا بالإضافة الى ان الجمهور كان يستسيح ان يستمع الى الشعر في بدايات
الفصول . كذلك فان المترجم قد حرص على ان يختم فصول المسرحية - ما عدا الفصل
السادس - بأبيات شعرية أيضا وكان هذا تقليدا شائعا بين المترجمين يرتبط بالفناء
في احيان كثيرة .

ويكثر المترجم من الحذف في مواضع كثيرة من النص الفرنسي ، كأن يحذف المشاهد

الثلاثة الأولى من الفصل الأول . ولعل مراد ذلك الى ان هذه المشاهد تتضمن محاورات ومناقشات بين النبلاء والاميرة مريغريت والملك هنري ، تتخللها مقاطع طويلة ، فعمد المترجم الى حذفها ظنا منه انها تسيق سياق المسرحية ، وأثران يتسجل الدخول في صلب الموضوع لأن هذا ادعى الى التور بانتباه الجمهور والعمل على تشويقهم .

ومن الاجزاء التي حذفها توفيق كتمان حوار شعري على لسان كاترين تسلل فيه نفسها بمستقبل افضل وتعرض فيه احلامها وامانيها .^(١) ولعله صادف صعوبة في نقله له الى العربية شعرا فجانب ترجمته نثرا وأثران يحذفه . وحذف هذا المقطع بالذات يعد مأخذاً كبيراً على المترجم لأن له دلالة هامة في المسرحية . ذلك انه يلقي أضواء على سير الاحداث ، تلك الاحداث التي ترتبط الى حد بعيد بالعوامل التي تشتعل في نفس كاترين .

وفي مواطن اخرى من المسرحية عمد توفيق كتمان الى الاختصار بدلا من الحذف الكامل . من ذلك قول اتلود "Ethelwood" في المشهد الخامس من الفصل الاول مخاطباً فلنك "Fleming" :

"Pitié de toi, malheureux ! ... de toi qui, par ton imprudence, viens de briser l'espoir de toute ma vie !... pitié de toi, qui viens de tirer un voile noir sur mes jours les plus dorés ?... Et de moi, de moi, mon Dieu ! qui donc aura pitié de moi ?" (١)

وقد جاء في الترجمة العربية ما يلي : " امد لك يد المساعدة ايها الخائن وانا من يشفق علي ايها التيس " .^(٢) لقد اعطى المترجم المعنى الاجمالي للنص وأغفل التفاصيل وربما كان أولى به الا يفعل لأنها تسهم في خلق الجو الشعوري

(١) Catherine Howard p. 236-7

(٢) مطامع النساء ص ٩

الذى اراد المؤلف ان ينقله الى الجمهور .

ومثل هذا الحذف أو الاختصار في المسرحية كثير .

كذلك فإن المترجم يضيف الى الأصل اضافات كثيرة وضع معظمها للخفاء .

من ذلك البيتان التاليان :

ليس للأزمنان امان	كل حي فنان (١)
مبدع الأكوان رحمنسي	مذهب الاشجان

ومن ذلك أيضا ما يلي :

يا ايها الملك السعيد	قد فزت بالعيش الرغيد
كاترين في ثوب البها	زفت اليك كما تريد (٢)

ومن الواضح ان هذا الشعر ليس من الجودة في شيء ، ولكنه كان يخفى ،

ولعل الجمهور كان يمارب له ، فكان هذا حافزا للمترجم كي يضمه المسرحية . ويضاف

الى هذا الشعر المنشود ما سبق الكلام عليه من شعر يرد في مطالع الفصول ونهاياتها

وربما كان بعضه يلقي على سبيل الخفاء .

ولقد اضاف المترجم احيانا بعض التعابير الى ما ورد في الاصل . ففي حديث

بين اتلود ونلمنك يظهر اتلود نلمنك ان كاترين هي امرأته فيقول :

(٣) "C'est ma femme" وقد ترجم توفيق كنعان ذلك بقوله : "هي

امرأتي ايها الكافر" . (٤) ولعله اراد باضافة "ايها الكافر" ان يظهر اتلود في حالة

من الغضب الشديد اعتقادا منه ان هذا يكون اشد تأثيرا في الجمهور .

(١) مطالع النساء ص ٢٩

(٢) المصدر نفسه ص ٨٢

(٣) Catherine Howard p. 227

(٤) مطالع النساء ص ١٠

ويبدو ان توفيق كنعان لم يكن دقيقا حتى في المقاطع التي كان يحاول فيها

ان يلزم الاصل . ففي حوار بين كاترين واثلود مثلا تقول كاترين :

"Anne Boleyn était de petite noblesse, je crois; ce fut le roi qui la fit marquise de Pembroke, lorsqu'elle n'était encore que dame d'honneur de Catherine d'aragon" (١)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : "اعتقد ان آن بولين كانت من صفار النبلاء فجعلها الملك المركزية دى بيمبروك حين لم تكن سوى وصيفة شرف عند كاترين دارغون" ، وقد جاء في ترجمة كنعان ما يلي : "وحنة بولين كانت على ظني من حسب غامل . لا يشرفها نسب مثلي . فأعلاها الملك مقاما شامخا حتى صارت من اشرف نساء انجلترا" . (٢) وفي هذه الترجمة تصرف في الاصل الفرنسي ربما كان السبب فيه ان المترجم كان يقرأ النص الفرنسي احيانا ثم يحمل على صياغته بالسريية دون ان يعود اليه أو يتتيد به ، وكثيرا ما كان المترجمون يلقون لخيالهم الحنان وهم على الترجمة . ومن الامثلة على عدم دقة الترجمة قول كاترين :

"Va ma bonne nourrice, va et laisse-moi ouvrir la porte par laquelle entrent et sortent tous mes rêves. Ethelwood viendra-t-il ce soir? Ce matin il m'a dit: "Peut être ..." (٣)

وفي ما يلي الترجمة الدقيقة لهذا القول : " اذهبي يا مرضعتي الطيبة ، اذهبي وبعيني افتح الباب الذي تدخل منه احلامي وتخرج . هل يأتي اثلود هذا المساء ؟ لقد قال لي هذا الصباح ، ربما " اما في المخطوطة التي بين يدي فقد جاء في ترجمة هذا النص ما يلي : " انفتح ايها الباب فمك يدخل منتبهي

(١) Catherine Howard p. 254

(٢) مطالع النساء ص ٤٧

(٣) Catherine Howard p. 233

آمالى وخاية رجائي • انفتح ايها الباب ثمنك تدخل اسباب سعادتي وكل هنائي •
آه حدثيني يا نفس بما يخفف عني غصة بعده ونواه... (١) فالمترجم ما هنا يبتعد عن
الاصل الفرنسي فيلبسه ثوبا جديدا من صنعه ويحاول ان يغير في الاسلوب الذى
اعتمده دوما ظنا منه ان اثر ذلك يكون اكبر في المشاهدين •
والامثلة على هذه التفسيرات في ترجمة كتمان كثيرة جدا ويضيق المجال عن
ذكرها جميعا ويمكن القول انه من الصعب ان نجد منظرا أو مقطعا خاليا من التعريف
في هذه الترجمة كلها •

(٦) العذراء المفتونة = La Vierge Folle

مسرحية لهنرى باتاى ترجمها عباس حافظ ترجمة غير دقيقة • وكثير من المآخذ
عليها مشترك ما بينها وبين غيرها من المسرحيات التي درسناها حتى الآن • ومن
هذه المآخذ ان المترجم كثيرا ما عطف الى حذف مناظر كاملة من المسرحية أو
أجزاء من هذه المناظر أو مقاطع وعبارات متفرقة في مواضع مختلفة من هذه المسرحية •
فهو يحذف مثلا المشهد الاول من الفصل الاول وهو مشهد يدور الحوار فيه بين
سكرتير الدوق دى شيرانس "Duc de Charance" والاب رو "Père Roux"
يمهد فيه المؤلف لالتقاء الاب رو بالدوق • وربما رأى المترجم ان يحذف هذا المشهد
لأنه اراد ان يتسجل الدخول في موضوع المسرحية بأن يورد احتمالات متعددة على
لسان الاب رو متحدو الجمهور الى ان يختم ويتساءل فيزيد بذلك تشوقه لمعرفة المشكلة
ويتضاعف انتباهه لمتابعة الاحداث •

كذلك فان المترجم يحذف المشهد السادس من الفصل الاول فيفتحني

المشهد الخامس من الترجمة العربية مقابلًا للمشهد السابع من الاصل الفرنسي .

ويدور المشهد السادس على احاديث يتبادلها باستون "Gaston" وديان "Diane"

والدوق والدوقة . وهي احاديث ليست ذات شأن ، الا انه يظهر منها ان باستون

لا يزال جاهلا بما جرى بين ديان وارموري ، ولهذا اهمية كبيرة في تدوير احداث

المسرحية ، بحيث تغدو هذه الاحاديث ضرورة في المسرحية . ولعل المترجم

وجد لها نافذة مهيئة للسياق المسرحي فحذفها .

ومن المشاهد التي حذفها المترجم ايضا المشهد الاول من الفصل الرابع ،

وهو مشهد قصير يجري الحوار فيه بين ديان وخادمة عندها . وليس له قيمة كبيرة في

تسيير الاحداث . يضاف الى هذا كله ما حذفه من اجزاء مختلفة في تضاعيف المسرحية

طلبا للاختصار وابعادا لللال .

ولا تخلو الترجمة من الغافات ادخلها عباس حافظ الى الترجمة . ففي حوار

بين الاب رو والدوق ، يسأل الاب الدوق هل باستون على علم بما حدث لديان

فيجيبه الدوق :

"Non, pas encore, pas encore. C'est hier soir que nous avons tout appris, en trouvant dans la poche du manteau tailleur de ma fille, - leur boîte à lettres ! - un mot de rendez-vous qu'il y avait glissé, car il est venu hier ici nous rendre visite, comme d'habitude. C'était un intime". (١)

وقد ترجم عباس حافظ هذا الكلام كما يلي :

"كلا . انه لا يعلم بعد . . . اننا لم نكتشف هذه الجريمة الا مساءً الأمس ."

اذ وجدنا في جيب مسطف ابنتي وهو صندوق رسائلها كلمة تواعد بينهما اذ جاء
أمر الى زيارتنا كمادة لانه من اولياتنا المخلصين . . ثم ان ديان على الرغم من
اعتصامها بالامت لم تستطع ان تنكر وقد باحت يا سيدى القسيس الى امها
بأمرها .^(١) وكان من المفروض ان يقف الكلام عند "اولياتنا المخلصين" فيكون هذا
ترجمة مقبولة لما ورد في الاصل ، يستثنى من ذلك استعمال كلمة "بريمة" محل "tout"
التي تعنى "كل شيء" . وكل ما يلي "المخلصين" ليس من الاصل في شيء فيما يختص
بهذا المقطع بذاته ، اذ استفاد المترجم من كلام لاحق في الفصل نفسه فأدخله
في غير موضعه .

وفي المشهد الاول من الفصل الثاني يقول ارمرورى لديان متخزلا بها :
"Oui ... tu as raison ... bonjour à tes mains ...
Je les oubliais, les pauvres chéries !" ^(٢)
وجاء في ترجمة هذا الكلام ما يلي : "نعم لنبدأ بيديك . مرحبا بالراحتين
المتقولاتين واهلا باللكين البحياتين . سلاما لكما ايها اليدان العذبتان . لقد
كدت انساكما يا عزيزتي المسكينتين^(٣) فالمترجم هنا لا يقتصر على ما ورد
في النص الفرنسي بل يزيد عليه تفصيلا يستشف منها انه تناسى الاصل وانطلق يتخزل
بديان بدوره لانه ربما وعد في تلك العبارات الغزلية ما يروق الجمهور .
ولقد وقع عباس غافظ في اخطاء تدل على انه لم يفهم النص الفرنسي احيانا .
ف عندما يقوم باستون بزيارة ارمرورى في مكتبه يلقى هناك فاني "Fanny" زوجة

(١) العذراء المفتونة ص ٥

(٢) La Vierge Folle p. 24

(٣) العذراء المفتونة ص ١٧

ارمورى فتقول له :

"Tiens, monsieur de charance ! Bonjour,
cher ami, comment allez-vous ? Entrez donc
je vous prie ." (١)

وجاء في النص العربي ما يلي : " آه هذا انت . سيودى شيرانس .

طاب يومك يا صديقي . كيف تريد ان تذهب تفضل يا عزيزى اني اتوسل اليك ." (٢)

لقد ترجم عباس حافظة عبارة " Comment allez-vous " بـ " كيف تريد

ان تذهب " وهذه هي الترجمة الحرفية للعبارة ولا مجال لأن نأخذ بها ها هنا ،

فالعبارة تعني ببساطة : " كيف حالك " واستعمالها كثير الشيوع في الفرنسية فمن الغريب

ان يسي المترجم فسدّها .

وفي حديث بين الاب رو وارمورى في المشهد الثالث من الفصل الثالث

يقول الاب رو ،

"... j'ai promis que je ne prononce pas le nom
de Mme. Armaury" (٣)

فجاء في ترجمة هذا القول ما يلي :

" ولكن ماذا اعددت يا سيدى لمدام ارمورى ؟ " (٤) وكان ينبغي ان تكون

الترجمة هي التالية : " لقد وعدت الا اتفوه باسم مدام ارمورى " . وجلي ان الفرق بعيد

ما بين الاصل والترجمة مع ان المعنى واضح جدا .

(١) La Vierge Folle p. 31

(٢) المذراء المفتونة ص ٩٨-٩٩

(٣) La Vierge Folle p. 43

(٤) المذراء المفتونة ص ١٣٣

وفي المشهد الثالث من الفصل الاول يقول الاب رومياطبا الدوقة بعد ان عرف ما اصاب ابنتها ديان :

(١) "Je suis confondu, navré, madame ! ..."

والترجمة الدقيقة لذلك هي التالية : " انني مشوش الافكار ، آسف ، يا سيدتي " . وقد ترجم عباس حافظ هذا الكلام كما يلي : " اني محزون يا سيدتي مبرون الفؤاد " (٢) وليس هذا ما قاله المؤلف بالضبط . والامثلة التي تظهر ان المترجم لم يكن دقيقا في ترجمته كثيرة جدا وسأكتفي بما ذكرته منها .
لهذه الاسباب جميعا يمكن القول ان هذه الترجمة ليست ترجمة دقيقة لأن المترجم كثيرا ما كان يتصرف في النص الفرنسي فيحذف منه ، أو يضيف اليه ، أو يحوّل في معانيه حتى يخيل لنا في بعض الاحيان انه كان يكتب النص السري دون ان يضع نصب عينيه ما ورد في الاصل لان بعض اللفظات التي ارتكبتها في الترجمة لا يمكن ان يعود الى عجز عن فهم الصيغة الفرنسية للنص .

(٧) الشرف الياباني = L'Honneur Japonais

مسرحية لبول انتيلم ترجمتها فؤاد سليم . وخصائص هذه الترجمة ، أو نقائصها ، شبيهة بتلك التي مرّت معنا اثناء دراستنا المسرحيات السابقة . من ذلك ، التفسير الذي احدثه المترجم في تقسيم فصول المسرحية . فالمسرحية في الاصل تقع في خمسة فصول . غير ان المترجم جعلها في فصول ستة . ذلك ان الفصل الثاني في

(١) La Vierge Folle p. 10

(٢) العذراء المفتونة ص ١٣

الأصل يقسم إلى قسمين فبعض المترجم كلا منهما فصلا مستقلا بذاته • ولكن هذا لا يعد تحريفا كبيرا في التقسيم الأصلي لأن المؤلف نفسه بنى بنزأى النصل الثاني بناء يدل على أنهما أقرب إلى فصلين منفصلين منهما إلى بنزأين في فصل واحد • فكلهما يدور في مكان مختلف والديكور في كل منهما ليس واحدا •

ومن الملاحظات حول هذه الترجمة أن المترجم عمد إلى حذف بعض المشاهد أو أجزاء منها • فهو يحذف مثلا المشهدين الأول والثاني من الفصل الأول والمشهد الثاني من الفصل السادس • فالمشهد الأول يدور بين ميا "Miya" وميتسو "Mitsou" ونعلم فيه بقدم شخص غريب • بينما يدور الثاني بين كينزاي "Kintzei" وميا ونعلم أن الغريب أن هو الاكينزاي نفسه متخفيا • والحق أن لذين المشهدين أهمية في المسرحية وكان يجدر بالمترجم ألا يحذفهما • فعلى قدم كينزاي يتوقف سير أحداث كثيرة في المسرحية وقد بدأ الفصل الأول مبتورا بحذف هذين المشهدين • أما المشهد الثاني من الفصل السادس — الذي يقابل المشهد الثاني من الفصل الخامس في الأصل الفرنسي — فيتناول المخطئة التي يريد يا جورو "Yagoro" ورفاقه أن يتبجحوا للقضاء على أمير سنداي • وهذا المشهد أيضا يسلم في تطور المسرحية ويرفعها بأشرفها على الانتباه • ولا ريب أن حذفه يحول بين القارئ أو المتفرج وبين الألفاظ بتفاصيل ربما كانت على جانب كبير من الأهمية •

وقد حذف المترجم أيضا مقاطع أو جملا متفرقة في أنحاء المسرحية • مثال ذلك حذفه آخر المشهد الثاني من الفصل الثالث وآخر المشهد السابع من الفصل الخامس ولعله فعل ذلك طلبا للاختصار • غير أن حذفه بعض المقاطع أو الجمل القصيرة في المسرحية ذو اثر رديء على الترجمة وبخاصة عندما يكون لهذا المقطع أو لتلك الجملة

دلالة بعينها . فهو مثلا يحذف قول كوباياشي "Kobayashi" :

"Je vous remercie encore d'avoir bien voulu
admettre un pauvre hère comme moi dans votre
noble entreprise". (١)

ومعنى هذا القول : " اشكرك مرة اخرى لانك قبلت مسكنينا مثلي في مهمتك

النبيلة" . ولهذا الكلام قيمة كبيرة في الموضع الذي ورد فيه لأنه من النوازل التي

تحدث كينزاي على ان يعدل عن قراره فيما ينتهي بالذهاب مع ياجورو ورفاقه . ونحن

نعلم ان نجاح ياجورو في مهمته يتعلق الى حد كبير بقبول كينزاي ان يذهب معه .

لذلك فان حذف هذا المقطع وامثاله يعد نقصا ظاهرا في الترجمة العربية .

وأما الزيادات على الاصل فقليلة اجمالا وتقتصر غالبا على كلمات قليلة فلا تبلغ في

طولها مبلغا كبيرا . ولا ريب ان هذا العيب اقل ظهورا في هذه الترجمة منه في

بعض الترجمات التي حاولت ان ادرسها في هذا البحث . فالمترجم الذي شوه الاصل

بكثرة ما حذفه منه ، حاول ان يكون دقيقا في نقل ما اختاره من هذا الاصل نفسه .

ومن الامثلة على هذه الاضافات التي ادخلها المترجم ما تقوله امرأة ياجورو

لكيرا "Kira" :

"ألم يكاشفك احد بسبب رفضنا ياجورو مع انه كان يحب ابنتنا" . (٢) فلا وجود

لـ "مع انه كان يحب ابنتنا" في النص الفرنسي ، وقد استفادنا المترجم من معرفته

الاحداث المسرحية . ومنها ايضا بعض ما ورد في الكلام التالي على لسان امرأة

ياجورو نفسها :

L'Honneur Japonais p. 31 (١)

(٢) الشرف الياباني ص ٢

... ولكن الفتى مع ما أوتي من قوة الجسم وخفة الحركة ضعيف الميل الى حمل السلاح فلم نقبل ان نزوجه من ميا وهان علينا ان نتركه يذهب الى حيث لا نعلم .
وها قد مضى عليه اكثر من عام . (١) "نالاصل خال من "وها قد مضى عليه اكثر من عام " . غير ان هذه البخوة واشباهاها ليست مغايرة خاصة اننا قليلة في هذه الترجمة .

وفي مواطن كثيرة من الترجمة نلاحظ ان المترجم لم يكن دقيقا في نقل النص الفرنسي على الرغم من انه حاول ان يلتزم الدقة في ما نقله . من ذلك ترجمته لقول

اوزاكا "Osaka" التالي مخاطبا يا جورو:

"Pourquoi ma vie va-t-elle de déception en déception?" (٢)

وقد جاء في ترجمة هذا القول ما يلي : "ولقد تحالف النعس والفشل علي حتى لم يبق لي في الحياة رياء" . (٣) في حين ان الترجمة الصحيحة هي التالية :
"لماذا تسير حياتي من انفاق الى انفاق ؟" . فالمترجم قد اعتمد نوعا من المبالغة في نقل كلام اوزاكا ولم يسه قصد ان يكون وقع الكلام في اليمسور اقوى مما هو عليه في الاصل .

وحاول المترجم ان يترجم الأغنية التالية التي ينشد بها يا جورو وهو يدي السكر :

Ah ! si j'étais une bouteille,
De saké l'on me remplirait.
Jamais son odeur ~~se~~ pareille
A mon gosier nemanquerait (٤)

ومعنى ذلك : "آه ! لو كنت زجاجة ساكي لكانوا يملأونني ولما كانت

رائحتها تفارق حلقي" . وقد جاء في الترجمة التي بين ايدينا ما يلي :

(١) الشرف الياباني ص ٢

(٢) L'Honneur Japonais p. 7

(٣) الشرف الياباني ص ٥

(٤) L'Honneur Japonais p. 21

لذة السالي للمعسرى	دونها اللذات طامرا
حبذا من كف بـدر	شربها سيرا وبـدرا
ليتني دنا لمـدر	عصروها فيه قصرا (١)
قد رثيت المعثر يجرى	ما بقى لهوا وسكرا

لقد حاول المترجم ان ينقل روح الاغنية بحيث جعلها تنسجم والذوق
العربي ولكنه ابتعد بذلك بعض الشيء عن الاصل ومرد هذا الى انه اراد ان
ينقلها شعرا من بنية ، وانه اراد ان يراعي فيها ذوق الجمهور من جهة اخرى .
وفي المشهد الرابع من الفصل الثالث ينشد يا حورو الاغنية التالية :

Sur la fleur du prunier
En ce jour printanier
Tombe la neige épaisse (٢)

أى " في هذا اليوم من ايام الربيع يسقط الثلج الكثيف على ازهار شجرة
الخوخ " فنقل المترجم ذلك على الوجه التالي :

ان في الادمسان	لذة الانسان
وما دوا الاحزان	غير ينبت الحسان (٣)
وما نقى القتيان	الا الفتى السكران

وعلي انه لا شبه البتة بين النصين العربي والفرنسي . ويصود ذلك الى ان
المترجم ربما وجد صعوبة في ان ينقل الاغنية ذاتها شعرا فاستعان عندنا بأخرى
تناسب المقام .

(٨) توسكا = La Tosca (٤)

ميلودراما كتبها فكتوريان سارد ونقلها الى العربية حسن الشريف . ويبدوان

(١) الشرف الياباني ص ٢٦

(٢) L'Honneur Japonais p. 21

(٣) الشرف الياباني ص ٢٧

(٤) الصفحات الواقعة بين الصفحتين ١٦ و ٢٦ من الفصل الاول مفقودة في النسخة
التي بين يدي .

المترجم حاول أن يكون أميناً في ترجمة هذه المسرحية فأتت ترجمته مقبولة والهنات التي وقع فيها قليلة إذا قيست بتلك التي ارتكبها بعض مترجمي المسرحيات الأخرى . فالترجم يقتصر في الحذف مثلاً على تفاصيل تتعلق برسم الديكور وعلى بعض الألفاظ أو التعابير في أماكن متفرقة من النص . كذلك فإن المترجم يتصرف في زياداته على الأصل على كلمات قليلة ليس لها شأن كبير كأن يضيف إلى اسم سيماروزا "Cimaroso" لقب "الموسيقي" (١) أو أن يضيف إلى أرغنتينا "L'Argentina" لفظة "ملهى" (٢) ولعل المترجم رأى في ذلك إلى مزيد من الإيضاح لكي يعرف الجمهور إلى سيماروزا وأرغنتينا .

غير أن الترجمة مع ذلك تعوزها الدقة أحياناً . فقد ورد في كلام يقرأه

أوزيب "Eusébe" في إحدى الصحف مثلاً :

"Les trois quarts des généraux, colonels, officers français de tout grade, sont captifs comme lui, ou blessés ou morts." (٣)

والترجمة الدقيقة لهذا الكلام هي التالية : " أن ثلاثة أرباع الجنرالات والكولونيلات والنباط الفرنسيين من الدرجات المختلفة هم أسرى مثله ، أو جرحى ، أو قتلى " . وقد جاء في الترجمة التي لدينا ما يلي : " أما ما تبقى من الفرنسيين فقد سقط معظمهم في ساحة القتال وذهب الباقون بين أسير وعريح " . (٤) فالمترجم هنا يؤدى الفكرة التي أرادها المؤلف ولكنه يتعدى بعض التفاصيل التي

(١) توسكا، الفصل الأول ص ١٤

(٢) المصدر نفسه ص ١٥

(٣) La Tosca p. 3

(٤) توسكا، الفصل الأول ص ٤

وردت في الاصل الفرنسي .

وفي المشهد الثاني من الفصل الاول ترد عبارة ^(١) "opérations militaires"
اي "العمليات الحربية" بينما هي في الترجمة التي لدينا "حوادث الحرب" ^(٢)
والفرق بين الحبارتين كبير .

وترجم المترجم العبارة التالية ^(٣) : "dans les rapports de la galanterie"
بـ "في العلاقات النسائية" ^(٤) والمقصود بها "علاقات التمثيل الاجتماعي" . وترجم
تعبير ^(٥) "à la bonne heure" الذي يعني "في وقت مبكر" ^(٦)
بـ "ولله الحمد" وليس بين المعنيين اية علاقة .

وفي مطلع الفصل الرابع يقول سكاربيا : Scarpia
^(٧) "L'air de cette chambre est étouffant"
فنقل المترجم هذا الكلام على الوجه التالي : "هوا هذه الغرفة مضيق" ^(٨)
ولفظه "مضيق" لا تؤدي المعنى الذي تؤديه لفظة "étouffant" وكان اولى
بالمترجم ان يستعمل لفظة "خانق" التي تعني بالضم ما تعنيه اللفظة الفرنسية .
تلك بعض الامثلة على اضطراب الترجمة احيانا ، ولكن هذه الحالات ليست من
الكثرة بحيث تجعل هذه الترجمة رديئة .

ومما يلاحظ حول هذه الترجمة ان المترجم ينقل الالفاظ احيانا كما وردت

(١) La Tosca, p. 4

(٢) توسكا ، الفصل الاول ، ص ٦

(٣) La Tosca p. 11

(٤) توسكا ، الفصل الثاني ص ٢

(٥) La Tosca p. 15

(٦) توسكا ، الفصل الثاني ، ص ١٣

(٧) La Tosca p. 25

(٨) توسكا ، الفصل الرابع ص ١

في النثر الفرنسي . فـ "brave" (١) التي تعني "احسنت" هي "برافو" (٢) ،
وال (٣) "fauteuil" التي تعني كرسيًا بعينه هي "فوتيل" (٤) وال "bémol" (٥)
التي هي اصطلاح موسيقي تبقى "بيمول" (٦) ، وال "Te Deum" (٧) الذي هو
نشيد ديني بعينه يبقى "التيديوم" (٨) . ولعل المترجم اضطر الى ان يحتفظ
باللفظتين الاخيرتين كما وردا في الاصل لانه - في الخالب - لم يجد ما يقابلهما
بالعربية ، ولكنه لم يكن مضطرا ان يفعل الشيء نفسه بالنسبة للفظتي "برافو" و "فوتيل" .
ولعله احتفظ بهما ايضا لأن استعمالهما كان شائعا بين الجمهور المصري .
ولا تخلو الترجمة من شوائب لحقت بالاسلوب فأتى مضطرا في بعض الاحيان .
من ذلك قول انجلوتي Angelotti : "هي التي دبرت كل شيء" . . . البارحة . . .
في نهاية النهار سجان وقد استمالته اليها يدعى ترييلي" (٩) فالكلام الذي يلي
"البارحة" مشوش لا يفهم منه ما يعنيه انجلوتي بالضبط اذا نذر اليه بمنزل عن
الكلام السابق له أو اللاحق به .
وتظهر ركافة الاسلوب في القول التالي : "لم ترتكب خطأ الا صاحب بأشيها" (١٠)

(١) La Tosca p. 21

(٢) توسكاه الفصل الثالث ص ٨

(٣) La Tosca p. 13

(٤) توسكاه الفصل الثاني ص ٨

(٥) La Tosca p. 17

(٦) توسكاه الفصل الثاني ص ٢١

(٧) La Tosca p. 10

(٨) توسكاه الفصل الاول ص ٢١

(٩) توسكاه الفصل الاول ص ٨

(١٠) توسكاه الفصل الثالث ص ١١

فاستعمال حرف الجر غالباً ، ها هنا ليس من العربية السليمة في شيء .
ويتسم الأسلوب أحياناً بالثقل والتعقيد كأن يقول ماريو "Mario" لاندبلوتي
في كلامه على داركانا يضيان الليل فيها ، " وهي البقية الباقية من الفيلا الباقية
من الفيلا الأصلية " .^(١) وربما كان بوسع المترجم ان يعبر عن هذا المعنى نفسه
بطريقة أكثر بساطة .

نستنتج مما تقدم ان هذه الترجمة لم تخل من العيوب التي صادفناها في
المسرحيات السابقة . ولكنها على الرغم من ذلك تعدّ ترجمة مقبولة اذا نحن قارنا
بينها وبين عدد من الترجمات الاخرى ؛ فالتصرف في الاصل فيها قليل ، ومحاولة
الامانة والدقة قائمة فيها وان اخل المترجم بالالتزام بها في مواضع من المسرحية
بمعناها .

(٩) حلاق أشبيلية = Le Barbier de Séville

كوميديا ابومارشيه نقلها الى العربية حامد محمد الصيدي . وقد استطاع
المترجم في الغالب ان يحافظ على روح النص الفرنسي ، ولكنه مع ذلك اخفق أحياناً
في ان يؤدي بدقة ما هدف اليه المؤلف ووقع في عدد من الانخطاء التي كانت فثاعة
في ترجمات تلك الفترة .

لقد عمد حامد محمود الصيدي الى الحذف في مواضع مختلفة من المسرحية ،
فحذف اجزاء من المناظر أو المقامح أو الجمل ، كأن يحذف مثلاً في الفصل الثاني ما
يقارب نصف المنظر الثالث عشر . ويتتصر هذا الجزء المحذوف على حوار قصير بين

(١) توسكاه الفصل الثالث ص ٢

بارتلو "Bartholo" والكونت تتدخله اغنية ينشد بها الكونت . ويكمل الحوار ان الكونت يطلب من بارتلو ان يأذن له بأن يقضي الليل عنده فيظهر بارتلو ضيقا بدالبه . وقد يكون المترجم حذف الاغنية عجزا منه عن ترجمتها شعرا . أما فيما يختص بحذفه جزءا من الحوار بين الكونت وبارتلو فليس هناك - على ما يبدو - ما يسوغ له ذلك . وأما الزيادات على ما جاء في الاصل ، فقليلة بداء وهذه حمئة من حسنات هذه الترجمة . وقد دعت المترجم الى هذه الزيادات احيانا ضرورات الشعر ، حين حاول ان ينقل بعض الاغنيات شعرا .

وقد اساء المترجم فهم النص الفرنسي احيانا ، أو فهمه ولم يحسن ان يترجمه بدقة . ففي مطلع المسرحية مثلا ، يقول الكونت متكلم على روزين :

"Il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer
l'instant de la voir" (١)

ومعنى ذلك : "ومن الافضل ان اصل مبكرا على ان تفوتني اللحظة التي

اراه فيها" ، بينما جاء في ترجمة الصعدي ما يلي :

"فخير لي ان اصل مبكرا الى هذا المكان من ان تفوتني لحظة واحدة لا اراها فيها" . (٢) فتقوله "من ان تفوتني لحظة واحدة لا اراها فيها" مبهم ويستشف منه انه اذا اتى مبكرا فانه يراها لحظات عديدة ، في حين يوحي النص الفرنسي انه يراها لحظة واحدة ، وان هو اتى مبكرا ، فكي ينتظر تلك اللحظة .

وفي مطلع الفصل الثالث يقول بارتلو :

"Quelle humeur ! quelle humeur !" (٣)

(١) Le Barbier de Séville p. 43

(٢) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ١

(٣) Le Barbier de Séville p. 75

أى : " ما هذا المزاج ! ما هذا المزاج ! " وقد ترجم الصيديد ذلك
على النحو التالي : " ما أشدّ السأم وما أفظح الملل " (١) وليس في قول بارتلو
في الاصل ما يحدّد ما يريه مزاجه .

وفي كلام لفيجارو "Figaro" على بارتلويقول :

"... à genoux devant un écu, et dont il
sera facile de venir à bout, Monseigneur..." (٢)

وترجمة هذا القول هي التالية :

" انه يسجد للدرهم ونستطيع ان نصل منه الى بنيتنا " وجاء في الترجمة
التي لدينا : " يسجد للدرهم وذمته اطوع من الكاوتشوك " (٣) فجملة " ذمته اطوع من
الكاوتشوك " توحى بالمعنى الذى اراده المؤلف ، ولا ريب ان المترجم قد اوردها على
سبيل التفككة .

وحاول الصيديد ان ينقل شعرا بشار الاخاني التيوردت في الاصل فوفق في

ذلك احيانا كما في ترجمة المقطع التالي الذى ينشده الكونت :

**Vous l'ordonnez, je me ferai connaître.
Plus inconnu, j'osais vous adorer:
En me nommant, que pourrais-je espérer?
N'importe, il faut obéir à son maître.** (٤)

وقد ترجم الصيديد هذا المقطع كما يلي :

سأكشف عنه ان سح المجال	امرت بأن أبج اليوم باسمي
بلا اسم وقد عز المقال	تطادى بي الفؤاد فرحت ضبا
امن اشوى فهلا امل ينال (٥)	وهبني قد نالقت اليوم باسمي
مخالفة العيب هي المحال	كلا الامرين سيات ولكن

(١) حلاق اشبيلية ، الفصل الثالث ، ص ١

(٢) Le Barbier de Séville, p. 53

(٣) حلاق اشبيلية، الفصل الاول ، ص ٩

(٤) Le Barbier de Séville p. 53

(٥) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ١٠

لقد استلزم المترجم هنا ان يؤدي المعنى الذى ورد في الاصل ،
غير ان ضرورات الشعر دفعت الى اخافة بعض الكلمات كـ " اليوم " و " ان سيج المبال " .
ويمكن ان نبدي حكما قريبا الى هذا على ترجمته للاغنيات الاخرى التي ترجم مقاطع
منها نشرنا حيث لم يسعفه المترجم . ولله حذف عدد من الاغنيات للسبب نفسه .
ولا يخلو اسلوب المسرحية من الضعف احيانا كأن يقول بارتلو مثل : و كان
محملا اليك برسالة " بدلا من ان يقول ببساطة : وكان يحمل اليك رسالة . وفي
ترجمة :

"Que cela est édifiant" (٢)

... التي تعني : " ما افهم ذلك " - قال المصيدى : " الله ما اجمل وما

افهم " (٣) فلم تأت عبارته كاملة . وجاء في ترجمة

"Est-ce qu'un homme comme vous ignore
quelque chose?" (٤)

ما يلي :

" ايجمل رجل مثلك بعض الشيء ؟ " (٥) . ف " بعض الشيء " ما هنا لا معنى

لها وكان ينبغي ان يحل محلها " شيئا ما " . ويظهر مثل هذا الاضطراب في التعبير

في اماكن اخرى من المسرحية دون ان يتون من الكثرة بحيث يجعل اسلوب الترجمة

ضعيفا كله .

(١) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ٨

(٢) Le Barbier de Séville, p66

(٣) حلاق اشبيلية ، الفصل الثاني ، ص ٩

(٤) Le Barbier de Séville p.53

(٥) حلاق اشبيلية ، الفصل الاول ، ص ٩

ومن الملاحظات المتفرقة التي تبدى حول ترجمة السعيدى ، انه نقل اسمين من اسما الشخصيات كما وردا في الاصل نفقدا بذلك مدلولهما الفكاهي . وهذان الاسمان هما : "L'éveillé" الذى صار "ليفيه" في الترجمة العربية ، و "La jeunesse" الذى اصبح "لاجينيس" . وبني الاسم الاول بالعربية "المستيقظ" أو "المتيقظ" بينما يعنى الثاني "الشباب" . والمضحك في الامر ان ليفيه يثقل في المسرحية نائما أو في حالة تشاؤب ، وان لاجينيس ، مثال النادم الساخر الضعيف .
ومن الملاحظات ان لفظة "بونسوار" ترد مرات اربعا في آخر المنظر الحادى عشر من الفصل الثالث . وقد مر معنا ما يشبه ذلك في ترجمة مسرحية "موسكا" . ولعل استعمال امثال هذه الكلمات الاجنبية الواسعة الانتشار كان امرا متعارفا بين المترجمين .

(١٠) الافريقية = L'Africaine

أوبرا لاجين سكريب ترجمها داود بركات ويوسف حبيش ، فأنت ترجمتها بحيدة جدا عن الاصل ، حتى انهما كثيرا ما لم يحتفظا منه الا بالاحداث الكبرى ، فغلبوا بذلك عن تفاصيل عديدة ، ودخلا في اخرى لا تمت الى الاصل بسبب . ويبد ان المترجمين كانا يأخذان الفكرة من النص الفرنسى ثم يعمدان الى صياغتها على نحو جديد .

تكرر في هذه الترجمة الزيادات على الاصل . من ذلك اضافة اغنية على نهاية المشهد السادس من الفصل الاول . ومطلع هذه الاغنية هو : "يا الهى اهدنا طرق الرشاد" (١) وكانت هذه الاغنية نفسها قد وردت في مكان سابق من الفصل

نفسه، فكررهما المترجمان لأسباب تتعلق برغبة الجمهور في الغناء . وكان ادخال الغناء في الترجمات - كما رأينا - تأييدا شائعا بين المترجمين ، ظنا منهم انهم بذلك يراعون ذوق الجمهور . غير ان هذا لم يكن يصح دائما على ما يظهر من كلام لمحمد تيجور على عيوب آل عتاشه يقول فيه : " فتارة نراهم يخرجون الدرام والكوميدي والكمييدي دراماتيكي وطورا نراهم رجحوا الى التمثيل الغنائي وأعادوا عظة الملوك وحائدة . وكل هذا ظنا منهم ان كل ما ينفعه المنشد او يصرخ به الممثل على خشبة المسرح يعد تمثيلا يسترله الجمهور " . (١) ويبدو من هذا القول ان الجمهور المصري كان يستسيغ غريبا خاصا من الغناء ولم يكن ليحارب لما كان يقدم اليه من الغناء جميعا .

وفي نقاش بين فاسكو ده غاما "Vasco De Gama" ودون بدرو "Don Pedro" يقول فاسكو : " . . . هكذا في قديم الزمان اجيب ذاك الجنوى الشهير كريستوف كولومب الذائع الصيت لقد نسبته عقلا بلاده وحكاموها الى اختلال الشعور . . . " (٢) . وايسر في النص الفرنسي ذكر مباشر لكريستوف كولومب . ولعل المترجمين لم يكتبوا بالاشارة اليه بسبب الجنوى الشهير خشية ان يفوت بعض المشاهديين فهم ذلك فوضوا اسمه كاملا في هذه الترجمة .

ويضيف المترجمان حوارا شعريا في ختام الفصل الاول ، مضمونه ان بعض القوم يبالغون بمحاكاة فاسكو وقد سبق ان عرفنا ذلك في مكان سابق من المشهد الاخير من الفصل نفسه . فهذا الحوار اذا ليس فيه اضافة على المعلومات التي وردت في الاصل ، وانما من المرجح ان المترجمين اتوا به كي يجعلوا الفصل ينتهي بابيات من الشعر

(١) حياتنا التمثيلية ص ٢٠٠

(٢) الافريقية ص ١٧

وكان ذلك عادة متبعة في كثير من ترجمات تلك الفترة .

وامثال هذه الإضافات كثيرة في الترجمة ، وسأكتفي في هذا المقام بذكر ما

أوردته منها على سبيل المثال .

ولا تخلو هذه الترجمة من حذف لمحق ببشر المشاهد ، بالإضافة الى الحذف

الجزئي الناجم عن التصرف في نقل مقطع أو معنى بعينه من ذلك حذف نهاية

المشهد السادس من الفصل الأول . وهذه النهاية عبارة عن دعاء يتوجه به رئيس

مجلس الشورى والكهنة الى الله وبالبون اليه ان يمد يدهم سواء السبيل . ونحن نعلم

ان رئيس مجلس الشورى والكهنة جميعا كانوا ينامسون فاسكو المداء ويتفنون حبر عفرة

في طريقه . فهم بذلك يمثلون الجانب القاتم في المسرحية ولعل المترجمين رأيا في

توجههم الى الله بالدعاء ما ينير جوانب من شخصياتهم فحذف ما يتعلق بهذا

التوجه .

ومن الأجزاء التي حذفها المترجم برمتها نهاية المشهد السادس من الفصل

الثالث . ويدور هذا الجزء المحذوف على دعاء يبتذل فيه الهنود للاله براخما ان

ينصرم على أعدائهم المسيحيين . ولعل المترجمين حذفاه لأسباب دينية . فكأنهما

بذلك ارادا ان يتجنبوا ما يمس المنتمين الى دين سماوى . وقد ظهر هذا المنزع

عندهما في أماكن أخرى من الترجمة . مثال ذلك ان نليسكو يقول في المشهد الثاني

من الفصل الثاني في كلام له على فاسكو:

"C'est un chrétien et je les deteste tous" (١)

اي : "انه مسيحي" وانا اكره المسيحيين جميعا" . بينما جاء في الترجمة التي لدينا : "هذا كافر وانا اكره الكفار جميعا" .^(١) فقد استبدل المترجمان كلمة "مسيحي" بكلمة "كافر" وذلك لأن الكافر وحده -- في رأيهما -- يمكن ان يكون موضوعا للكراهية .

ومن الملاحظات حول هذه الترجمة ان المترجمين كثيرا ما حاولا ان يترجعا شعرا بعض المقاطع التي وردت في الاصل . من ذلك المقطع التالي الذي تراه

فيه اينس "Ignés" فاسكو بعد ان اخبرها دون بدرو -- خطأ -- بموته :

Loin de ta patrie
Quand tu perds ta vie
Ta mort d'une amie
Fait couler les pleurs !
Amours de l'enfance,
Si chers à nos coeurs,
Rêves d'espérance,
Avec vous je meurs. (٢)

وترجمة هذا الكلام هي التالية : "عندما تموت بعيدا عن الوطن، فان موتك يعمل صديقتك على البكاء" . وانا الآن اموت مع حب الطفولة العزيز الى قلبي ومع آمالي الفاشحة" . وجاء في ترجمة بركات وحبيش ما يلي :

أيتها الموت اقل نفسي السنا	بعدما شئت ظالما شملنا
فلقائك اليوم لي أسفى هنا	حيثما تذهب عن جسدي الضنى
وتساوين بدياك الحبيب	ويتج هذا البين ما اقسى جفاه
تداع القلب واخواني بلاه	تذهب الغل وأبقى لي نسواه (٣)
ليتني قد كنت الموت فداه	فهولي خير من العيش الكيب

(١) الافريقية ص ٢٢

(٢) L'Africaine p.4

(٣) الافريقية ص ٥

لقد أدى المترجمان الفكرة التي أدامها المؤلف، غير أنهما تصرفا فسي
التفصيلات المختلفة حتى غدا الشعر عندهما مستوحى من الأصل ولكنه لا يعدّ ترجمة
أمينه له . وينطبق ذلك على معظم الأشعار التي وردت في هذه الترجمة حيث يحدث
المترجمان تفسيراً في الأصل وفقاً لضرورات الشعر أو لذوق الجمهور .

١٠. اتمية البحث

يستخلص من هذه الدراسة ان الاتجاه الرومنطيقي كان من اوسع الاتجاهات المسرحية انتشارا في الفترة التي يتناولها هذا البحث . وقد امتد اثر هذا الاتجاه الى الاتجاهات الاخرى التي كانت سائدة في تلك الفترة ، فكان في كثير من المسرحيات التي تلت الدراما الرومنطيقية عناصر رومنطيقية عديدة ، حتى غدا رد بعن هذه المسرحيات الى اتجاه بعينه امرا بادي الصحوة . كذلك كان حظ الاتجاه الكوميدي والفوديلي من النجاح وانرا ايضا لانه كان يلبي حاجة الجمهور الى اللهو والتسلية وان لم يكن ذا قيمة كبيرة من الوجهة الفنية .

أما فيما يتصل بخصائص الترجمة في تلك الفترة ، فان الترجمة لم تكن دائما على مستوى مقارب بين المترجمين . بل ان المترجم نفسه لم يكن في ترجماته المختلفة على المستوى ذاته . ولعل هذا التناوت يعود الى طبيعة النص المسرحي ، وأولى تشيد المترجم بذوق الجمهور المصري الذي كان يفرح على المترجمين في كثير من الاحيان ان يخضوا الطرف عن بعض الالتزامات الفنية في المسرحيات التي يترجمونها لكي يقدموا له ما يرضيه .

وعلى الرغم من هذا التناوت بين هذه الترجمات ، فإنها تتمتع بخصائص مشتركة تنطبق عليها جميعا . ولعل ابرز هذه الخصائص التصرف في الاصل الفرنسي . ويظهر هذا التصرف بوضوح متلفة منها ان المترجمين كانوا يترجمون المسرحيات الشعرية نثرا . ومرد ذلك في الغالب الى صعوبة ترجمة الشعر شعرا ، والى عجز الممثلين عن اداء الادوار الشعرية ، اذ كان معظم هؤلاء الممثلين هواة لم يتلقوا اصول

التمثيل على اساتذة قادرين، والى ان الجمهور المصري - في معظمه - لم يكن قد
تثقف بثقافة مسرحية تجعله يتذوق المسرحيات الشعبية . ومن مظاهر هذا التصرف ايضا
ان المترجمين كانوا يسيرون في نيات المسرحيات تحقيقا للحدالة الشعبية التي
يكون الاصل الفرنسي غالبا منها احيانا .

ومن هذه المظاهر اذاعات المترجمين الى الاصل الفرنسي . من هذه
الاضافات اضافة المقاطع الشعبية التي كانت في الغالب مقاطع غزلية صيغ بعضها على
طريقة الموشحات الغزلية لكي تصبح اكثر ملائمة للنساء ، أو مقاطع حكمية لشعرا
مشهورين كالمتنبي وابي العلاء وشوقي الذين كانت ابياتهم تستهوى الجمهور المصري
بحكم ثقافته العربية .

ومن هذه المظاهر ايضا الحذف من الاصل . وقد كان هذا الحذف يحدث
لأسباب مختلفة منها ان المترجمين كانوا يرون بعض المناظر - أو المقاطع - طويلة ،
تسيق السياق المسرحي وتبعث في المتفرجين الملل ، فيحذفونها .
ومن هذه الاسباب عجز المترجمين عن ترجمة بعض المقاطع الواردة في الاصل .
ومعظم هذه المقاطع كانت مقاطع شعبية ، أو نثرية مكتظة بالتفصيلات الدقيقة التي
تحتاج ترجمتها الى قدرة ودراية .

وكان المترجمون احيانا يعمدون الى حذف بعض المقاطع لأسباب دينية ،
فكانوا يحذفون ما يمكن ان يمس شعور الجمهور الديني بسوء .
كذلك كان للناحية الاخلاقية شأن كبير في الحذف الذي لحق بأجزاء من
المسرحيات . ذلك ان الجمهور المصري كان بالاجمال جمهورا محافظا يرى ان للاباحية

حدودا ينبغي الا تتخطاها . من هنا عمل المترجمون في كثير من الاحيان على حذف
الفاظ أو عبارات فيها شيء من الاباحية أو تفيد معنى لا اخلاقيا .

ومن الملاحظات التي تبدى حول الترجمة في تلك الفترة ان المترجمين لم
يحنوا عناية كبيرة بالاسلوب ، فأتى احيانا على شيء من الركاقة . وقد اعتمد بعض
المترجمين السجع في بعض المواضع ، فأتى مسيقا للمسياق المسرحي وبدت فيه المنة
واضحة .

غير أن بعض المترجمين كانوا يحاولون ان يعتمدوا الدقة في الترجمة ، فكانوا
يبتعدون في ان يظلوا قريبين الى الاصل الفرنسي . الا انهم كثيرا ما لم يبالوا في
ذلك ، لأن الترجمة في تلك الفترة لم تكن عملا فنيا فحسب ، بل كانت تخضع لعوامل
متعددة ابرزها جميعا ذوق الجمهور المصري ، فكان على المترجمين ان يراعوا هذا
الذوق ، فاضاروا في كثير من الاحيان الى ان يبتعدوا عن الاصل الفرنسي ، فحذفوا
منه ، وزادوا عليه ، وتصرنوا فيه من وجوه مختلفة ليظلوا محتفظين برضى هذا
الجمهور .

ملحق

فهرس المسرحيات المترجمة أو المقتبسة عن الفرنسية بين

١٩٠٠ و ١١٢٠ .

- (١) ابن الشعب - الكسندر دوما الاب - ترجمة فرح انطون
- (٢) الابن الخارق للدايعة - غافو وشارني .
P. Gavault et R. Charvay: L'enfant du Miracle
- (٣) ابنة حارس الصيد = La Fille du Garde-Chasse - ترجمة فرح انطون
- (٤) ابنة صاحب معامل الحديد = العواطف الشريفة
- (٥) ابنة الناطور = ابنة حارس الصيد
- (٦) ابي مزاحمي = Mon Père est mon Concurrent
- (٧) الأجراس - اركمان وشارتران Erkman et Chatrian: Le Juif Polonais
- (٨) الاحدب - بول فيفال - ترجمة الياس فياض
Paul Féval: Le Bossu (dramatized from Le Petit Parisien)
- (٩) الاخلاص في الوطنية - ترجمة علي عنایت
- (١٠) ادنا - ترجمة فرح انطون
- (١١) الارث المختص = الكابورال سيمون
- (١٢) الارليزية - الفونس دوديه - ترجمة عبد الرحمن رشدي
Alphonse Daudet: L'Arlésienne
- (١٣) اشيليو أو الرجل الحديدي
- (١٤) اصحاب المعامل = العواطف الشريفة
- (١٥) الازار الراعي أو البريء المتهم
- (١٦) أم أربعة وأربعين - اوجين لابنوش - ترجمة عبد الحليم دلاور

- (١٧) الام المجرمة = البرج المائل
- (١٨) اوديب الملك - سوفوكليس - ترجمة فرح انطون (هن ترجمة جول لاکروا)
Sophocles: Oeudipe Roi (Traduction de Jules Lacroix) (الفرنسية)
- (١٩) اوديب أو السر المائل - فولتير - ترجمة نجيب الحداد
Voltaire: Oeudipe
- (٢٠) اورلنده الحسناء ملكة بولونيا - كاتول مندس -
Catulle Mendès - ترجمة حسن ثابت
- (٢١) الايمان - اوجين بریو - ترجمة صالح جودت
Eugène Brieux: La Foi
- (٢٢) بائعة الخبز - كرافيه دي مونتبيان وج . دورني - ترجمة الياس فياض
Xavier de Montépin et J. Dornay: La Porteuse de Pain
- (٢٣) بائعة الزهور أو العاشق الاعى - ترجمة امين عطا الله
- (٢٤) برج نيل البرج المائل
- (٢٥) البرج المائل - اسكندر دومنلا الاب - فردريك غيارديه - ترجمة فرح
انطون
Alexandre Dumas Père et Frédéric Gaillardet: La Tour de Nesles
- (٢٦) البرئ المتهم = الازار الراعي
- (٢٧) البريئة المتهمة - ترجمة الياس فياض
- (٢٨) بريد ليون - مورو وسيرودان ود يلاكور - ترجمة محمود صادق سيف
E. Moreau, P. Siraudin et A. Delacour: Le Courrier de Lyon
- (٢٩) بسلامته ما دخلش دنيا - جورج فيدو - ترجمة امين صدقي
George Feydeau: Le Bourgeon
- (٣٠) بنت الطبيعة أو حسناء كولدير - ترجمة توفيق سعيد الراجعي
- (٣١) تاييس أو فاتنة الاسكندرية - اقتباس غاليه عن قصة اناتول فرانس - ترجمة
فرح انطون
Louis Gallet: Thais (d'après le roman d'Anatole France)
- (٣٢) تسبا = شهيدة الوفاء
- (٣٣) توسكا - فكتوريان ساردو - ترجمة حسن الشريف
Victorien Sardou: La Tosca

- (٣٤) جاكين أو المرأة المجهولة - الكسندر بيسون - ترجمة فؤاد سليم
Alexandre Bisson: La Femme X
- (٣٥) جان دوريه - تريستان برنار - ترجمة اسماعيل وهبي
Tristan Bernard: Jeanne Doré
- (٣٦) جرنجوار أو الشاعر المعشوق - تيودور دي بانفيل - ترجمة عزيز عيد
Théodore de Banville: Gringoire
- (٣٧) حب الوطن من الايمان - فرنسوا كوپيه - ترجمة
François Coppée - الاب جبرائيل آده
- (٣٨) حلاق أشبيلية - بومارشيه - ترجمة حامد محمد الصبيدي
E. Beaumarchais: Le Barbier de Séville
- (٣٩) الحلاق الفيلسوف = حلاق اشبيلية
- (٤٠) حياة المقامر = عيشة المقامر
- (٤١) الخداع والحب - شيلر - ترجمة نقولا فياض ونجيب الحداد (عن ترجمة
الكسندر دوما الفرنسية) Shiller; Intrigue et Amour (Traduction
d'Alexandre Dumas Père)
- (٤٢) خداع الدهر = البريئة المتهمة
- (٤٣) خلي بالك من اميلي - جورج فيدو - ترجمة امين صدقي
Georges Feydeau: Occupes-Toi d'Amélie
- (٤٤) دودان ودوران = المحامي المزيف
- (٤٥) الدوق سولانج
- (٤٦) الرجل الجهنمي
- (٤٧) الرجل الذي قتل - بيار فرونديه (عن قصة لكلود فارير) - ترجمة اسماعيل
شكري Pierre Frondaie: L'Homme qui Assassina (d'après un
roman de Claude Farrère).
- (٤٨) رحلة المسيو بريشون - لابيئش ومارتان - ترجمة عبد الحليم دلاور
Eugène Labiche et E. Martin: Le Voyage de Monsieur Perrichon

- (٤٩) الرداء الاحمر - اوجين بريو - ترجمة يحيى محمد مسعود
Eugène Brioux: La Robe Rouge
- (٥٠) رواية الولدين الشريدين - بيير دى كورسيل - ترجمة يوسف شلحت
Pierre Decourcelle: Les Deux Gosses
وزكي حاتم
- (٥١) رواية اليتيمتين - دنرى وكورمون - ترجمة سامي نوار
Dennery et Cormon: Les Deux Orphelines
- (٥٢) روزينا بائعة الطيب أو العابثة بالرجال - اقتباس فرح انطون
- (٥٣) روى بلاس - فيكتور هيغو - ترجمة نقولا رزق الله
Victor Hugo: Ruy Blas
- (٥٤) زواج باربون أو امرأتي حماتي - جورج فيدو - اقتباس محمد عبد
Georges Feydeau: Le Mariage de Barillon
القدس
- (٥٥) الزوجة الجديدة = عواطف البنين
- (٥٦) الزوجة الطريفة = عواطف البنين
- (٥٧) الساحرة - ساردو - ترجمة فرح انطون
Victorien Sardou: La Sorcière
- (٥٨) السارق - هنرى برنشتين - ترجمة حسن ثابت
Henri Bernstein: Le Voleur
- (٥٩) سجينه الديرة = ضحية الضواية
- (٦٠) السر القاتل - الكسندر دوما الاب
- (٦١) سميراميس - فولتير - ترجمة سامي نوار
- (٦٢) شارل السادس = قلعة سان جلك
- (٦٣) شارلوت = ضحية الضواية
- (٦٤) الشرف الياباني - بول انتيلم - ترجمة فؤاد سليم
Paul Anthelme: L'Honneur Japonais

- (٦٥) الشعب والقيصر — فولتير — ترجمة جورج طانوس
Voltaire: La Mort de César
- (٦٦) الشعلة — هنري كستمايكر — ترجمة الدكتور محمد عبد السلام البندى
Henry Kistemaedker: La Flambee
- (٦٧) شقاء الابناء او مقتل الكونت ديفال — ترجمة حامد شاكر منيب
- (٦٨) الشقاء في الحب
- (٦٩) الشمس المشرقة — اقتباس من باسيه عن م. لانجويل — ترجمة عباس علام
Serge Basset: Le Typhon (d'après M. Lengyel, traduction d'André Dubosq)
- (٧٠) شهيداء الوطنية — فكتوريان ساردو — ترجمة زكي مابرو
- (٧١) الشبيدة = عواطف البنين
- (٧٢) شبيدة الوفاء — فيكتور هيغو — ترجمة زكي مابرو
Victor Hugo: Angelo
- (٧٣) صاحب الرداء الاحمر = الرداء الاحمر
- (٧٤) صاحب معامل الحديد = العواطف الشريفة
- (٧٥) صوت النعير — باسيه وبورجيه — ترجمة احمد رأفت
Serge Basset et Paul Bourget: Un Cas de Conscience.
- (٧٦) ضحايا الانتقام — ترجمة طانيوس عبده
- (٧٧) ضحايا باريس = الرجل الجهنمي
- (٧٨) ضحية النواية — ترجمة خليل كامل
- (٧٩) ضربة مقرعة — هنيكان ودوفال — ترجمة عزيز عيد
Maurice Hennequin et Georges Duval: Le Coup de Fouet.
- (٨٠) الضمير الحي — الكسندر دوما الاب — ترجمة الياس فياض
Alexandre Dumas Père: La Conscience

- (٨١) الطلاق - سارد و ناجاك - ترجمة ميخائيل بشارة داود
Victorien Sardou et E. de Najac: Divorçon
- (٨٢) الطواف حول الارض - جول فرن - اقتباس نجيب كنعان
Jules Vernes: La Tour du Monde en 80 Jours
- (٨٣) العاشق الاعمى = بائعة الزهور
- (٨٤) عبد الستار افندى - جان ايكار - اقتباس محمد تيمور
Jean Aicard: Le Père Lebonnard
- (٨٥) عبدة الابدكار = ابنة حارس الصيد
- (٨٦) العشرة الطيبة - ميلهاك وهالفي - اقتباس محمد تيمور
Henri Meilhac et Ludovic Halévy - Barbe Bleue
- (٨٧) عشرين يوم في السجن - هنيكان وفيبر - ترجمة نجيب الريحاني
M. Hennequin et P. Veber: Vingt Jours à L'ombre
- (٨٨) عطيل - شكسبير - ترجمة خليل مطران (عن ترجمة جان ايكار الفرنسية)
Shakespeare: Othello (traduction de Jean Aicard)
- (٨٩) عبدة القضاء = بريسد ليون
- (٩٠) العشرة الاولى - اسكندر بيسون - ترجمة فؤاد سليم
- (٩١) العذراء المفتونة - هنري باتاي - ترجمة عباس حافط
Henri Bataille: La Vierge Folle
- (٩٢) السرائس - بيير وولف - ترجمة اسماعيل وهبي
Pierre Wolff: Les Marionnettes
- (٩٣) الحلم المتكلم = الضمير الحي
- (٩٤) عندك حاجة تبلغ عنها - هنيكان وفيبر
M. Hennequin et P. Veber: Vous N'avez Rien à Déclarer
- (٩٥) عواطف البنين - دنري وتاري - ترجمة الياس فياض
D'ennery et Tarbé: Martyre

- (٩٦) العواطف الشريفة - جورج أونيه - ترجمة يوسف حاتم
Georges Ohnet: Le Maître des Forges
- (٩٧) عيشة المقامر - فيكتور دوكانج - ترجمة الياس فياض
Victor Ducange: Trente Ans ou La Vie d'un Joueur
- (٩٨) غادة الكاميليا - الكسندر دوما الابن - ترجمة عبد القادر المغربي
واميل شبطيني
Alexandre Dumas Fils: La Dame aux Camélias
- (٩٩) الغرام القاتل - فولتير - ترجمة جورج طنوس
- (١٠٠) فتاة الحرية - فولتير - ترجمة جورج طنوس
- (١٠١) الضرب - بول بورجيه - ترجمة خليل مداران
Paul Bourget: L'Emigré
- (١٠٢) الفارس الاسود - الاب كاميل اليسوي - ترجمة نجيب حبيقه
Père Camille: L'Homme de la Forêt Noire
- (١٠٣) فتاة الدير = ضحية الغواية
- (١٠٤) فران البندقية - مقتبسة عن رواية سينمائية - ترجمة الياس فياض
- (١٠٥) الفرسان الثلاثة - الكسندر دوما الابن و أ. ماكيه - ترجمة ميخائيل بشاره داود
Alexandre Dumas Père et A. Maquet: La Jeunesse des Mousquetaires
- (١٠٦) فرسنجيتوركس - هنري مارتان - ترجمة وديع شديد عقل
Henri Martin: Vercingétorix
- (١٠٧) قراء باريس - نيس وبريزار - ترجمة زكي مابرو
- (١٠٨) في سبيل الوطن - هنري لافدان - ترجمة اسماعيل وهبي
Henri Lavedan: Servir
- (١٠٩) القاتل أبي . القضية المشهورة
- (١١٠) قبلة في الظلام
- (١١١) القرصان
- (١١٢) قسوة الشرائع - كاتول منديس - ترجمة عباس حافظ

- (١١٣) القضاء والقدر - نوبلوك وكريسميه
—Knoblock and Krismet
ترجمة خليل مطران (عن ترجمة جول ليماتر الفرنسية)
- (١١٤) القضية المشهورة - دنري وكورمون - ترجمة الياس فياض
A. Dennerly et E. Cormon: Une Cause Célèbre
- (١١٥) قلعة سان جاك - الكسندر دوما الاب - ترجمة ميخائيل بشاره داود
Alexandre Dumas Père: La Tour Saint Jacques
- (١١٦) الكابورال سيمون - دنري ودومانوار - ترجمة فؤاد سليم
A. Dennerly et Ph. Dumanoir: Le Vieux Caporal
- (١١٧) كرمين - ميلماك وهاليفي (عن قصة بروسبير ميريميه) اقتباس فرح انطون
Meilhac et Halévy: Carmen (d'après le roman de Prosper Mérimée)
- (١١٨) كرميتا او بائعة التفاح - اقتباس فرح انطون
- (١١٩) الكونت دي كولانج
- (١٢٠) اللص الشريف - موريس لبلان وف. دي كرواسيه - ترجمة دالانيوس عبده
Maurice Leblan et F. de Croisset: Arsène Lupin
- (١٢١) لويس الحادي عشر - كازيمير ديلافين - ترجمة الياس فياض
Casimir Delavigne: Louis XI
- (١٢٢) ليلة الدخلة = ليلة الزفاف
- (١٢٣) ليلة الزفاف - فيليكس غانديرا - ترجمة الياس فياض
Félix Gandera: Le Couché de la Mariée
- (١٢٤) ليلة العرس = ليلة الزفاف
- (١٢٥) ماري تيودور - هيغو - ترجمة الياس فياض
Victor Hugo: Marie Tudor
- (١٢٦) ماري جان - دنري ومايان - ترجمة عمر عارف
A. Dennerly et J. de Maillan: Marie Jeanne ou la Femme
du Peuple

- (١٢٧) مباغقات الطلاق - بيسون ومارس - ترجمة عزيز عبيد
A. Bisson et A. Mars: Les Surprises du Divorce
- (١٢٨) المتصرف بالسياد - اقتباس فح انطون
- (١٢٩) المعجم البريء
- (١٣٠) المعامي المزيف - اوردنو وفلا بريج
Ordonneau et Valabrègue: Durand et Durand
- (١٣١) مدام سان جين - ساردو ومورو - ترجمة ميشيل ميرزا
V. Sardou et E. Moreau: Madame Sans-Gêne
- (١٣٢) المدموزيل جوزيت مراتي - غافو وشارفي
P. Gavault et R. Charvay: Mademoiselle Josette ma Femme
- (١٣٣) مدموازيل لوبلان = الشقاء في الحب
- (١٣٤) المرأة المجهولة = جاكين
- (١٣٥) المشعوز بلغبور - دنري وفورنييه
- (١٣٦) مضحك الملك - هيجو - ترجمة الياس فياض
Victor Hugo: Le Roi S'amuse
- (١٣٧) مدامع النساء أو كاترين هوار - الكسندر دوما الاب - ترجمة توفيق كنعان
Alexandre Dumas Père: Catherine Howard
- (١٣٨) معارك الحياة - اوجين سو - ترجمة خليل مطران و خليل مرشاق
- (١٣٩) مغاور الجن - ترجمة نجيب اسعد جوايش ومسرحة ميشيل مرشاق
- (١٤٠) مكائد مجلس العشرة = تسبا
- (١٤١) الملك يلغو = مضحك الملك
- (١٤٢) الممثل كين - الكسندر دوما الاب - ترجمة عبد الحليم دلاور
Alexandre Dumas Père: Kean ou Désordre et Génie
- (١٤٣) الممثلة نيوليت

(١٤٤) المهرج بلقجور = المشعوذ بلقجور

(١٤٥) النائب مالير — اقتباس دي غوس ونورست عن بول لاندאו
Adaptée d'après Paul Lindau par Henry de Gosse et Louis Forest

(١٤٦) نابوليون — بيير بيرتون — ترجمة الياس فيانين
P. Berton: Napoléon

(١٤٧) نادي الانتحار

(١٤٨) نتيجة الرسائل — ترجمة سامي نوار

(١٤٩) النجم الآفل = غادة الكاميليا

(١٥٠) نقاش الخناجر = ماري تيودور

(١٥١) نقولا كارتر بوليس اميركا السرى — ترجمة محمود صادق سيف

(١٥٢) همليت — شكسبير — خليل مطران (عن ترجمة دوما وموريس الفرنسية)
Shakespeare: Hamlet (Traduction d'Alexandre Dumas Père et Paul Meurice)

(١٥٣) ياستي ماتمشيش كده عريانه — جورج فيدو
Georges Feydeau: Mais N'ite Promènes donc pas Toute Nue

المصادر العربية

- ١ - انتيلم، بول . الشرف الياباني (ترجمة فؤاد سليم) .
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .
- ٢ - أونيه، جورج . صاحب معامل الحديد (ترجمة يوسف حاتم)
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ٣ - اوردنو وفلايرج . دوران ودوران مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ٤ - باتاي، هنري . العذراء المفتونة . (ترجمة عباس حافظ) .
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .
- ٥ - بربوه، أوجين . الايمان (ترجمة صالح جودت) ، مطبعة المعارف
بمصر ، ١٩١٤ .
- ٦ - بومارشيه . حلاق أشبيلية (ترجمة حامد محمد الصعیدی) .
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .
- ٧ - بيسون ، الكسندر . جاكليين أو المرأة المجهولة ، (ترجمة فؤاد سليم) .
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ٨ - تيمور محمد . العشرة الحايبة . المسرح المصري ،
المطبعة السلفية بمصر ١٣٤١ هـ .
- ٩ - دنري وتاربي . الشهيدة أو عواطف البنين (ترجمة الياس فياض) .
مطبعة غرزوزي ، الاسكندرية ١٩٠٩ .
- ١٠ - دنري وكورمون . القضية المشهورة (ترجمة الياس فياض) .
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
- ١١ - دوما ، الكسندر الاب ؛
أ - شارل السادس (ترجمة ميخائيل-بشاره داود) .
مخطوطة في متحف المسرح المصري .
ب - الضمير الحي (ترجمة الياس فياض) . مخطوطة في مكتبة الدكتور
محمد يوسف نجم الخاصة .
ج - مطامع النساء أو كاترين هوار (ترجمة توفيق كعمان) . مخطوطة في
مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة .

- د - الممثل كين. (ترجمة عبد الحلیم دلاور) • مخطوطة في مكتبة
الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة
- ١٢ - دوما، الكسندر الاب وغياردیه، فردريك • البحر الهائل ،
(ترجمة فرج انداون) • ل ا ت •
- ١٣ - دوما، الكسندر الاب وماکیه • أ • الفرسان الثلاثة •
(ترجمة ميخائیل بشاره داود) • مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد
يوسف نجم الخاصة •
- ١٤ - ديلافین، کازیمیر • لويس الحادي عشر (ترجمة الياس فياض) •
مطبعة المعارف بمصر • ل ا ت •
- ١٥ - ساردو، فيكتوريان • توسکيا • (ترجمة حسن الشريف) •
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ١٦ - ساردو، فيكتوريان وهورو، أ • مدام سان جين • (ترجمة ميشيل ميرزا) •
مخطوطة في متحف المسرح المصري •
- ١٧ - نيس، أوجين • وبريزار هادوار • فقراء باريس • (ترجمة زكي مابرو) •
مخطوطة في مكتبة الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ١٨ - هيجو، فكتور •
أ - ماري تيودور • (ترجمة الياس فياض) • مخطوطة في مكتبة
الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ب - مضحك الملك • (ترجمة الياس فياض) • مخطوطة في مكتبة
الدكتور محمد يوسف نجم الخاصة •
- ١٩ - ابنة حارس الصيد • ترجمة الياس فياض •

المصادر الأجنبية

- 1 - Anthelme, Paul. L'Honneur Japonais.
L'illustration Théâtrale 1912.
- 2 - Banville, Théodore de Gringoire.
Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 3 - Bataille, Henri. La Vierge Folle.
Modern-Théâtre, Arthène Fayard et C^{ie}, Editeurs,
Paris, sans date.
- 4 - Beaumarchais. Le Barbier de Séville. Théâtre de
Beaumarchais, Edition Garnier Flammarion, Paris, 1965.
- 5 - Brieux, Eugène. La Robe Rouge. Théâtre Complet de
Eugène Brieux, Tome Second, Librairie P.V. Stock,
Aclamain Boutelleau et C^{ie} Editeurs, Paris, 1921.
- 6 - Daudet, Alphonse. L'Arlésienne. Librairie Alphonse
Lemerre, Paris, sans date.
- 7 - Delavigne, Casimir. Louis XI. Editions Nilson, Paris,
sans date.
- 8 - D'Ennery et Cormon. Les Deux Orphelines.
P.V. Stock, Editeur, Paris, 1918.
- 9 - Dumas, Alexandre Fils. La Dame aux Camélias. Théâtre
Complet I, Calman-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 10 - Dumas, Alexandre Père. Catherine Howard. Théâtre Complet
de Alexandre Dumas, IV, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris,
sans date.
- 11 - Dumas, Alexandre Père et Gaillardet, Frédéric.
La Tour de Nesles, Théâtre Complet de Alexandre Dumas,
IV, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 12 - Feydeau, Georges:
 - a) Mais N'Te Promène Donc Pas Toute Nue. Théâtre Complet
VIII, Le Béliet, Paris, 1955.
 - b) Le Mariage de Barillon. Théâtre Complet V, Le Béliet,
Paris, 1951.
 - c) Occupes-Toi d'Amélie. Théâtre Complet I, Le Béliet,
Paris, 1948.
- 13 - Hennequin, Maurice et Duval, Georges. Le Coup de Fouet.
P.V. Stock, Editeur, Paris, 1913.

- 14 - Hugo, Victor:
- a) Marie Tudor. Théâtre Complet II, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1964.
 - b) Le Roi S'Amuse. Théâtre Complet I. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1963.
 - c) Ruy Blas. Théâtre Complet I. Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1963.
- 15 - Kistemaekers, Henry, La Flambée.
L'Illustration Théâtrale, 1913.
- 16 - Labiche, Eugène et Martin, E. Le Voyage de Monsieur Perrichon. Théâtre Complet de Eugène Labiche, II, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
- 17 - Meilhac, Henri et Halévy, Ludovic:
- a) Barbe-Bleue. Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, sans date.
 - b) Carmen. Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, 1892.
- 18 - Sardou, Victorien:
- a) La Sorcière. Théâtre Complet, Tome V, Editions Albin Michel, Paris, 1935.
 - b) La Tosca. L'Illustration Théâtrale, 1909.
- 19 - Sardou, Victorien et Najac, Emile de. Divorçons.
Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, 1883.
- 20 - Wolff, Pierre. Les Marionnettes.
L'Illustration Théâtrale, 1910.

المراجع العربية

أ - الكتب :

- ١ - تيمور ، محمد . حياتنا التمثيلية ، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٢٢ .
- ٢ - نجم ، الدكتور محمد يوسف :
- المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤ ،
دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٧ .
- كتاب مخطوط عن المسرح المصري من ١٩٠٥ الى ١٩٢٠ .

ب - الصحف والمجلات :

- ١ - الأخبار : يوم الاحد ٣٠ مايو ١٩١٥ .
- ٢ - الافكار :
- يوم الجمعة ٢٠ سبتمبر ١٩١٢ ، التمثيل والآداب ، نصيحة لجورج ابيش .
- يوم الخميس ٩ يناير ١٩١٣ ، المحافظة وجورج ابيش .
- يوم الاثنين ٧ سبتمبر ١٩١٤ ، التمثيل عبرة فاعتبروا يا أولى الألباب ، توقيع "مزم بالتمثيل" .

٣ - المؤيد :

- يوم الاثنين ١١ يناير ١٩٠٩ ، النظرات ٣٩ ، "عواطف البنين في دار التمثيل العربي" ، بقلم مصطفى لطفي المنفلوطي .
- يوم الاثنين ٢٩ أبريل ١٩١٢ ، "فن التمثيل وجورج ابيش" ، بقلم فيليب مخلوف .
- يوم الاثنين ١٦ سبتمبر ١٩١٢ .
- يوم السبت ٢١ سبتمبر ١٩١٢ .
- يوم الثلاثاء ١٤ أبريل ١٩١٤ ، "قيصر وكليوباترا في الاوبرا الخديوية" ، بقلم م. ا. م. حافظ .
- يوم الثلاثاء ٢١ أبريل ١٩١٤ ، "رواية الايمان" ، بقلم م. ا. م. حافظ .

٤ - المعروسة :

- يوم الاثنين ١٩ ديسمبر ١٩١٠ ، "التمثيل في مصر" .
- يوم الجمعة ٧ مارس ١٩١٣ ، "التمثيل في مصر، الخطبة التي القاها سيد علي رئيس تحرير هذه الجريدة مساء امس في الحفلة

- الخيرية التي اقيمت في مسرح عباس
- يوم الاحد ١ فبراير ١٩١٤، "التمثيل العربي".
 - يوم الاربعاء ١ أبريل ١٩١٤، "في الاوبرا الخديوية، التمثيل العربي".
 - يوم الخميس ٢ أبريل ١٩١٤، "التمثيل العربي".
 - يوم الخميس ٩ أبريل ١٩١٤، "موسم التمثيل العربي في الاوبرا، تطور جديد في ذوق الجمهور، رواية روى بلاس ومولفينا فيكتور هيجو، بقلم ف. ا. ١٠".
 - يوم الثلاثاء ١٤ أبريل ١٩١٤، "موسم التمثيل العربي في الاوبرا، رواية قيصر وكليوباترا، مبادئ برنارد شو في مصر، هل قيصر في الرواية هو اللورد كروغر كما يقولون".
 - يوم السبت ١٨ أبريل ١٩١٤، "موسم التمثيل العربي في الاوبرا، رواية الايمان، صدى الحركة اللادينية (نتيجة ايجابية ونتيجة سلبية)" بقلم ف. ا. ١٠.
 - يوم السبت ٥ فبراير ١٩١٦، "خطرات، ياستي ماتمشيش كده مريانه، بقلم الراوي".
 - يوم الثلاثاء ٢ أبريل ١٩١٦، "خطرات، روايات الفودفيل وهل ابطالها مستحيل، بقلم الراوي".
 - يوم الثلاثاء ٢ مايو ١٩١٦.
 - يوم السبت ٢٢ فبراير ١٩١٩، "التمثيل والاخلاق".

٥ - المنبر:

- يوم الخميس ٦ أبريل ١٩١٦، "مدام سان جين، كلمة في النقد، بقلم عباس حافظ".
- يوم الاحد ٧ مايو ١٩١٦، "في سبيل الوطن، بقلم عباس حافظ".
- يوم الاربعاء ١٤ أبريل ١٩١٨، "العشرة الاولى".
- يوم الاحد ١١ أغسطس ١٩١٨، "على المسارح، الغناء والتمثيل".
- يوم الاربعاء ٢١ أغسطس ١٩١٨، "التمثيل".

المراجع الأجنبية

- 1- Béchar, Henri. Etude sur le Théâtre Dada et Surréaliste. Editions Gallimard, 1967.
- 2- Doisy, Marcel. Le Théâtre Français Contemporain. Editions "La Bohétie", Bruxelles, 1947.
- 3- Ginisty, Paul. Le Mélodrame. Louis-Michaud, Editeur, Paris, sans date.
- 4- Hartnoll, Phyllis. The Oxford Companion To The Theatre. Oxford University Press, London, 1951.
- 5- Howard, John Tasker. The World's Great Operas. Random House, New York, 1948.
- 6- Hugo, Victor. Cromwell (Préface). Edition Garnier - Flammarion, Paris, 1968.
- 7- Lemaître, Jules, Impressions de Théâtre. Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris,
- Sixième Série, 5^e édition, 1898.
- Huitième Série, 9^e édition, sans date.
- 8 - Lioure, Michel. Le Drame. Librairie Armand Colin, Paris, 1963.
- 9 - Sarcey, Francisque. Quarante Ans de Théâtre. Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris,
v. 2. 1900
v. 4. 1901
v. 6. 1901
v. 7. 1902
- 10 - Serreau, Geneviève. Histoire du "Nouveau Théâtre". Collection Idées, Gallimard 1966.
- 11 - Voltz, Pierre. La Comédie. Librairie Armand Colin, Paris, 1964.